وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائــر 2
كلية الآداب واللغـــات
قسم اللغــة العربيــة وآدابـــها

شعرية الشخصية والمكان الروائي
في "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني
(من البنية إلى الدلالة)

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير
في تخصص الدراسات الأدبية

من إعداد الطالب: محمّد جودي

السنة الجامعية 2011/2012

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائـــر 2

كلية الآداب واللغـــــات

قسم اللغـــــة العربيـــــة وآدابــــها

شعرية الشخصية والمكان الروائي
في "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني
(من البنية إلى الدلالة)

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

في تخصص الدراسات الأدبية

من إعداد الطالب: محمّد جودي

إشراف الدكتور: عبد الحق بلعابد

بمساعدة الدكتور: زاوي لعموري

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.الدكتور: وحيد بن بوعزيز .... رئيسا

أ.الدكتور: عبد الحق بلعابد .... مقررا

أ.الدكتور: زاوي لعموري .... مقرر مساعد

أ.الدكتور: نجيب حمّاش .... عضوا

السنة الجامعية 2011/2012

الــــمــــقــــدمــــة

إذا كان يعني موضوع علم الأدب عند أصحاب الشعرية ما يجعل من العمل الأدبي أدبيا، أي ما يسمح بتفسير دافع إنتاج الأعمال الأدبية بالوقوف على مجموعة من المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، حيث تتعلق كلمة شعرية في النص بالأدب سواء كان منظوما أو نثرا.

وعرفت الشعريات تطوّرا كبيرا على يد المشتغلين عليها، خاصة في مجالها السردي، فقد ركّزت على المكونات السردية للأعمال الإبداعية، أي ما يضمن ممارسة قرائية تشتغل على أهم الخصائص الأدبية التي تُبنى بها المدونات السردية. ومن بين ما اخترنا البحث فيه مشغلين مُهمين ومُكوّنين أساسين في الدرس السردي المعاصر هما **(الشخصية والمكان)** بالرغم من التداخل الاشتغالي لكل واحد منهما، لعدم الفصل بين المكوّنات السردية الثلاث **(الشخصية، المكان، الزمان)**، غير أن النصوص تُفاضل بين أحد هذه المكونات وتَبنِي عليه عالمها.

ولم يكن وراء اختيارنا لدرس الشخصية والمكان الروائي شغف بحثي بمقاربة هذين المكونين السرديين في المعطى النظري فحسب، إنما هو مغامرة انطلقت بسؤال عالق في ارتباطهما داخل الأعمال الأدبية، حيث يشكلان معا مكوّنا أكبر هو الفضاء النصي الذي بقي واسعا، يخلق شعورا بالعجز التحليلي والقصور النظري حياله، ولكن الأمر لم يبق مجرد شغف بحثي، فقد تغيّر بمعاينة تجربة **الفضاء الفلسطيني** والوقوف على زخمه التاريخي الجغرافي في رواية **غسان كنفاني (عائد إلى حيفا)**، حيث افترضت عتبة العنوان تحليلا يرتبط بالشخصية والمكان، لنقوم في دراستنا لهذين المشغلين في قراءة النص بنمذجة الشخصية والمكان إلى ثلاث أصناف لتعرية جوانب التوصيف والنمو في القراءة الداخلية والخارجية.

وبدأنا في مقاربة الإجابة عن أسئلة متواترة بخصوص الشخصية وتواجدها المكاني وسط فضاء متّسع **(إنسانيا وفكريا)** في رواية الفكرة، التي تبحث عن مضامين جديدة، انطلاقا من الفكر القومي، بالإضافة إلى مفاهيم **الهُوية، الانتماء، الأبوة، الأمومة،** ومفاهيم موازية تكبر باتساع مساحة الفضاء الإنساني-الاجتماعي الذي يحتويها، لتصل

حد الغوص في الوجدان المكاني وانزلاقاته الشخصية فيه، فهو تشكيل نصي وخارج نصي يستعصي على الدارسين، لأنه يتصل بمفاهيم متلاحقة تطرحها الرؤية الجديدة لقضيتنا عند جيل القوميين العرب؛ ونذكر **الاغتراب، القهر، الشتات، المقاومة، الثورة.**

ونصل في بحثنا بعد تداخل المكونين في السرد بإنتاجهما لهذه المفاهيم إلى صيغة لموضوعنا بعد أن اتضحت أمامنا الرؤية المنهجية والنظرية، وهي **(شعرية الشخصية والمكان الروائي في عائد إلى حيفا لغسان كنفاني "من البنية إلى الدلالة")**، فاختصرنا مقاربة الإجابة عن هذين المُكونين، ومعاينة الطابع الحواري والوجداني الأيديولوجي في الطرح الكنفاني، بين مكان الحدث الواقعي ومكان النص التخييلي، وقراءة الشخصية والمكان عبر تمفصلات شبكة القراءة الداخلية والخارجية، الخيار الاستراتيجي النقدي لتحليل النص الإبداعي، انطلاقا من خلفية **الكتابة الكنفانية** في تجريبها لأشكال الكتابة الواقعية.

وكان لزاما على العمل أن يرد مشطورا إلى فصلين؛ فصل لدراسة بنية الشخصية والمكان في التوصيف والنمو الروائيين، ومن جانب آخر يتعلّق بحوارية البناء السردي بين التخييل والصِدقية، وفصل ثانٍ لدراسة ملامح الانفتاح الدلالي، بين التعالق النصي البنائي، وقراءة أخيرة تُعرّي الجوانب النفسية السوسيوتاريخية دون إغفال المنطلق النظري والإجرائي لموضوعنا، في تجلية الخلفية الكتابية الكنفانية، وتحديد المقاربة اللغوية والسردية للمكونين، واشتغالهما في حقل السيميائيات الحديثة، بالاستناد إلى منهج نصي تأويلي موازاة مع منهج انفتاحي في العمل، وصولا إلى تحليل وصفي لمعاينة نتائج النمو الروائي في جدول بياني.

وتكمن صعوبة البحث في عدم تطبيق هذا المنهج على كامل الرواية، لأن هذه التفصيلات تثبت جمالية روايتنا وانفتاحها الكوني، على الرغم من محدودية مكانها الفلسطيني، وإن تجاوزه وجدانيا إلى فضاء عربي يرزح فيه الإنسان ومحيطه تحت مظلة الهم المشترك، وإن كان هذا فلا بد ألا يمنعنا الأمر من تحليل المدونة تحليلا علميا يستنطق المسكوت فيها، ليُفضي إلى فضاء بحثي جديد في مستقبل الدراسات العليا، لأن

العمل ناقص، وهو مكان محدود وعجز منا، ففي مكان آخر تكون من خلاله روايتنا في بحث عن موضوع يُغطّي عجزنا، ومحدودية إمكاناتنا في شمولية قضيتنا الفلسطينية، التي نؤمن بأخلاقية مطالب إنسانها وقدسية أمكنتها، التي دفعت **كنفاني** بعد نكسة جديدة تُضاف إلى **معجم الضعف العربي** بتصويرها مكانا ضيقا لا فضاء، دون أن تكون هناك أي قصدية لتضييق حلول العودة، فالواقع الإنساني والجغرافي محدود في أرض اللجوء والشتات.

ويتطلب تحليل المدوّنة عودة جدية إلى كثير من التنظير الإجرائي بشأن المُكونين السرديين، اعتمادا على جهود **فيليب هامون (Philippe Hamon)، وغاستون باشلار (Gaston Bachelard)، وجوليان غريماس (Julian Greimas)** في مبحثي الشخصية والمكان في الدرس الغربي، وترجمة لهذا الجهد النظري كان في مضامين البحث **حسن نجمي، وحسن بحراوي، وحميد لحمداني، وغالب هلسا، وسيزا قاسم،** ودراسات سابقة تناولت تجربة **غسان كنفاني**، وآخرها وإن لم تتوفر لنا رسالة الأستاذ **علي حمودين** حول المكونات السردية في روايات كنفاني لإضاءة معالم البحث دون أن يكون هناك إرهاق للعمل وضبابية في تلقي القارئ.

وتظلُّ فلسطين كالبيت الطفولي في ذاكرتنا ومصدرا للأُنسِ والأُلفة، وفضاء كونيا يتّسع بقدر شغفنا به في هذا العمل المتواضع في بحثه والكبير في إنسانيته، فإن كان مصيبا فمن فضل الله ومِنّته على أمته، سخّر لصاحبه ما سخّر، أما وأبا يُمجّدان ساحة العلم، وإخوة يُحبونه، وأصدقاء بطيبة أهل فلسطين، يشدّون على يده من أول طريق إلى مكان البحث (**العاصمة الجزائر**)، لأنه ينتمي إلى مكان بَحثَ فيه عن فلسطين المسلوبة وسط زخم العوالم المتداخلة، وأسرة جامعية في مشهدية خاصة بأستاذين مُعينين وناصحين، اكتمل بفضل الله وفضلهما هذا العمل وإن نقص ليكون مُنفتحا غير منغلق في الأخير على دراسات جديدة.

1. مدخل مصطلحي

1.1 المبحث الأول

التجريب الروائي عند غسان كنفاني

1.1.1 في الاصطلاح اللغوي والنقدي الحداثي:

يُفهم من لفظة **التجريب** في المعاجم اللغوية معنى المعرفة؛ حيث جاء في **(لسان العرب)** في مادة "**جرّب**"؛ جرّب الرجل تجربة، أي اختبر، ومُجرّب قد عرف الأمور وجرّبها[1].
ولذا يحيلنا المعنى اللغوي على مدلول الاستشراف والكشف وديمومة فاعلية الذات فيما حولها، واستمرارية التحقق والصيرورة.

ويتحدد التجريب في التنظير الأدبي والنقدي على أنه نوع من الفهم، نُطلق من خلاله الحرية للكاتب في استعمال قدرته الكتابية وموسوعته الخيالية في ما يطرحه من أفكار، لأن الكون الأدبي لا يهدف إلى ممارسة وظيفة الإعلام بل يعتمد على الاختراع والتجدد والاستمرارية للعالم المُعاش. لذلك يظل التجريب شكلا روائيا غير مُنجز يحتكم في انبعاثه إلى ثلاثة عوامل؛ أولها، شعور الأديب بالإحباط في عالم غير مفهوم وفي مجتمع ينقطع الاتصال معه. وثانيها، تعقّد الحياة؛ حيث صارت بحاجة إلى تحليل جميع عناصرها التكوينية من أجل فهمها وإدراكها. وثالثها، عدم الوثوق بالبعد المعرفي. وتحقيق التجريب فعليا في النص الروائي يتطلّب حضوره في الشكل والمضمون؛ فيقول **ميشال بوتور (Michel Butor)**: "**لكل وقائع مختلفة تتوافق أشكال من القص مختلفة**"[2].

فالروائي يشعر بالغربة في مجتمعه وطريقة التفكير التي لا تتوافق مع معطيات العصر وثقافته، ففي هذه الحالة يكون الروائي هو المُستهدف والغريب في الحياة الاجتماعية، ويَنجرُّ عن هذا التوتر والاضطراب حالة من التجريب للخروج من الظروف السلبية، أو أن يسعى إلى طرح رؤى جديدة للمعالجة والتغيير في الحياة الاجتماعية التي تحتاج إلى عنصر التجديد. فاعتبر الكثير من النقاد أنه لا يجوز لأحد أن يحول بين الأدباء والفنانين واستحداث تجارب جديدة، وألوان من الإبداع لم تكن معروفة قبلهم، بشرط أن يَظلّ هذا التطور من الداخل ومتمشيا مع لغة المجتمع[3].

ويُعدّ الحديث عن التجريب في الكتابة الروائية من إفرازات الحداثة التي ترى في الأدب ممارسة واعية تعكس حرية الكاتب ومدى خروجه عن النمطية والمعيارية، وقدرته على التقاط سمات العصر في سلبياتها وإيجابياتها، وصياغتها صياغة دقيقة ومُعقّدة، مع الخروج من ثنائية

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مر: يوسف البقاعي وآخرون، مج 1، ج 2، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان، ص 566.

[2] عاصم محمد أمين حسن بني عامر، التجريب في روايات صنع الله إبراهيم (ذات نموذجا)، الجامعة الأردنية، د.ط، د.ت، مركز اللغات، الأردن، ص 7.

[3] المرجع نفسه.

الشكل والمضمون، لتجلية العالم داخل التشكيل البنائي للنص، بحيث تُصبح الكتابة غاية وسيلة، ويُصبح القارئ معادلة أساسية فيها، باعتباره وجها لها عبر القراءة بتأميليتها وتأويليتها وإنتاجيتها. ولذا صارت الحداثة تنظر إلى التجريب الروائي باعتباره عملية تواصل فني يعمل من خلاله الكاتب على إخراج رؤيته للمتلقي[1].

ونكون مع كتابات التجريب أمام سرد جديد مهما تباينت في بنائه الطرائق الجمالية، وهو ما يُمَكّننا من فحص التجريبية النصية من جهة علاقتها بالحكاية، فيما تحافظ بعض النصوص الجديدة على الحكاية كمكسب سردي مع تكسيرها وتنسيب مركباتها، وتبعيد إحالاتها وتمثيلاتها، وتنزع نصوص أخرى إلى تدمير بنية النص الحكائي والاشتغال على اللغة والهذيان بشكل يُقطّع أوصال النص ويُلقي بالقارئ خارج المدار الروائي، ومن ثم يتحوّل التجريب إلى مغامرة تُضحّي بالقارئ وتَحرِم الكتابة من التجذّر ضمن أنساقها الرمزية والاجتماعية، لتصبح كتابة بلا انتماء. وعلى هذا الأساس يُمكننا القول أن روايات التجريب المأزقي لا تُقرأ، لأنها لا تَتَرفق بقارئها المُفترض ولا تتجاوب مع عبورية اللحظة التاريخية، ولا تتصادى مع محمولاتها الثقافية، بامتداداتها في الوعي والذاكرة والجسد، وبالتالي لا تُعيد الاعتبار لأسئلة الذات ولغايتها البَوحية، ومن ثَمَّ فالحداثة الروائية تملك موضوعي المعرفة الأدبية والوعي التاريخي بمحمولاتها الجمالية، وليست فقط ممارسة شكلانية تغطس في مياه البلاغة والبديع[2].

ويرى حميد **لحمداني** أن العلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مُطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختلُ كل القيم بما فيها الزمان والمكان، ولذلك نضع النص ضمن المنهج العلمي **(البنيوية التكوينية)** للتعامل مع جوانب الاختلال فيه من منظور إيجابي، لنقله نقلة نوعية في مسيرة الوعي بالتجريب من التلقّي السلبي الرافض لخروقات الكتابة، إلى مستوى الإقرار بقابليتها للفهم والتفسير في ضوء مُنطلقات المنهج البنيوي التكويني*.

---

[1] عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، د . ط، سنة 1999م، الدار البيضاء، بيروت، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

* مقاربة التجريب ضمن المنظور الغولدماني تقفز على ثغرات القراءات الأيديولوجية البحتة، التي حصرت اختباراتها وأحكامها في حدود الرؤية الضيقة لنظرية الانعكاس، فاكتفت بالتركيز على العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي على أساس الانعكاس الآلي. بينما ينقل مبدأ **التماثل البنائي (L'homologie structurelle)** تلك العلاقة إلى مستوى التماثل بين البُنى الذهنية التي تُشكّل الوعي الجمعي، والبُنى الشكلية ـ الجمالية التي تُشكّل العمل الأدبي. ينظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، سنة 2006م، الدار البيضاء، المغرب، ص 72.

2.1.1 بناء المنظور الروائي:

تنبّه **لوبوك (Lubbock)** في المجال السردي إلى فكرة **المنظور(Perspective)**، وعالجها منهجيا في كتابه **(صنعة الرواية 1954م)**، حيث يرى أن مصطلح المنظور مُستمد من الفنون التشكيلية، ويعني أن شكل أي جسم تقع عليه العين يتوقف على الوضع الذي يُنظرُ من الرائي إليه، فانتقل هذا المصطلح إلى الأدب الروائي بمعنى الرؤية الإدراكية للمادة القصصية التي تُقدّم من خلال نفس مُدرِكة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة أيديولوجية كانت أو نفسية[1].

و يُمثّل المنظور الأيديولوجي في الرواية **وجهة نظر (Point de vue)** عند **بيتر ديميانوفيتش أوسبنسكي (Uspenski)** في كتابه **(نظرية الصياغة 1970م)** منظومة من القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا، فهو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي.

وإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكمها، فإن **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)** يُسمّيه بالرواية متعددة الأصوات **(البوليفونية)**؛ حيث تتواجد عدة منظورات مُستقلّة داخل العمل، وهو الاتجاه الذي اتجهت نحوه الرواية الحديثة. ولذلك ذهب أوسبنسكي إلى أن البوليفونية تتحقق في المنظور الأيديولوجي للرواية عند توافر الشروط التالية:

أ. عندما يتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

ب. يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المُشترِكة في الحدث، أي بعبارة أخرى ألا يكون موقفا أيديولوجيا مُجرّدا من خارج كيان الشخصية النفسي.

ت. أن يتضح التعدّد المُبرَز على المستوى الأيديولوجي فقط، ويَبرُز في الطريقة التي تُقيَّم بها الشخصية[2].

ويُقسم أوسبنسكي المنظور النفسي إلى نوعين؛ منظور موضوعي، ومنظور ذاتي، لأن الأحداث والشخصيات يُمكن أن تُقدّم من منظور ذاتي أو من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المُشتركة في الحدث، أو من منظور موضوعي (منظور الراوي). ويرى أن كلا من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجيا وداخليا؛ وهذا بالاعتماد على متابعة السلوك التي لا يمكن أن تكون من منطلق شاهد عيان خارجي ولا من منطلق شخص عالم ببواطن الأمور،

---

[1] محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2003م، دمشق، سورية، ص 167.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، سنة 1984م، مصر، ص 135.

ومن جهة أخرى يمكن لهذين المنظورين أن يتداخلا؛ فيتحوّل المنظور الذاتي إلى منظور موضوعي وبالعكس تبعا لأحداث العمل[1].

وإذا كان المنظور الأيديولوجي يُمثّل منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلال ما يحيط بها، والمنظور النفسي هو الزاوية التي تُقدّم العالم التخييلي، فإن المنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تُعبّر الشخصية من خلاله عن ذاتها؛ فمن مُنطلق أن القص يقوم على راوٍ يسرد الأحداث ويصف الأماكن ويُقدّم الشخصيات وينقل كلامها وأفكارها، فإن هناك علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة مُعقّدة ومُتداخلة، حيث ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره وقد يُصبِغه صبغته الخاصة، وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه، فالحوار مثلا يُعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية والسرد يعتبر أبعد الصيغ عنه، ولذلك يُقدَّمُ الحوار بلا وساطة كصيغة مستقلة، قائلها معروف ويُعبّر عن نفسه بطريقة مباشرة، أما إذا أُدخِل قول الشخصية في سياق النص، وتولى الراوي نقله يحدث تداخل بين القولين ويُصبح الصوت مُزدوِجا[2].

وطرح أوسبنسكي وجهة النظر من خلال بويطيقا التوليف، والسعي إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف من خلال أربع مستويات، هي:

- **المستوى الأيديولوجي.**
- **المستوى التعبيري.**
- **المستوى المكاني الزماني.**
- **المستوى السيكولوجي[3].**

وأقام على هذا الأساس ثنائية أساسية تتعلق بوجهة النظر الداخلية أو الخارجية؛ فالمستوى الأيديولوجي تتم من خلاله عملية التقويم الأيديولوجي، من خلال تتبع مواقع مُجرّدة تقع خارج الكتاب أو حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المُحلّل. ففي الحالة الأولى نكون أمام وجهة نظر أيديولوجية خارجية حيث الراوي خارج القصة، أما الحالة الثانية فالوجهة داخلية لأن الراوي شخصية مُشاركة، ويتم التمييز هنا على أساس التقابل بين داخل العالم الروائي وخارجه. وفي المستوى التعبيري يُركّز أوزبنسكي على تحوّلات وجهة النظر من حالة إلى أخرى، ومُتابعة العلاقات التي يُقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات مُحددا إياها في وجهتي

---

[1] محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 171.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه، ص 181.

نظر؛ يأخذ في الأولى الراوي وضع المُلاحظ الموضوعي ناقلا بذلك خطاب شخصياته بكل جزئياتها (وجهة نظر خارجية)، وفي الثانية يأخذ الراوي وضع المُقرّر الذي يتبنّى وجهة نظر داخلية على أساس أن الراوي لا يُركّز على جزئيات الخطاب، ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح. بينما يُعاين في المستوى المكاني الزماني مواقع الراوي مكانيا وزمانيا من القصة وشخصياتها ويُحدّد بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي. و في المستوى السيكولوجي يُحدّد أربعة أنماط سردية تقوم على أساس مقولتين سرديتين؛ وجهة نظر ثابتة أو متحوّلة، ووجهة نظر داخلية أو خارجية؛ ففي وجهة النظر الثابتة نجدنا أمام شكلين سرديين؛ في الأول تُقدّم كل الأحداث بشكل موضوعي (وجهة نظر ثابتة) وبتقديم ثابت خارجي، وفي الشكل السردي الثاني يُقدّم كل حدث باستمرار من وجهة النظر نفسها من خلال إدراك الشخصية الوحيدة، بينما الشخصيات الأخرى لا تُرى إلا من الخارج، وفي وجهة النظر المتحوّلة يظهر الشكل الثالث في تتابع وجهات النظر بتقديم كل مشهد وجهة نظر معينة[1].

[1] محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 181.

3.1.1 في تشكّل سمات الكتابة الكنفانية:

أجمع العديد من الدارسين والمُهتمين بالأدب الفلسطيني على أن جُلَّه مرتبط بالأرض وحقِّ العودة وصور الآخر، وكيفية تنظيم الجماهير وتعبئتهم فكريا وسياسيا، انطلاقا من الممارسة الأدبية والفكرية والصحافية. فقد وُجِدت صور كثيرة تُؤّكد ارتباط الإنسان بأرضه في كتابات الأدباء والمفكّرين الفلسطينيين، حيث اهتموا اهتمامًا بالغًا بالمكان الوطن، بوصفه النقطة المحورية في أعمالهم الأدبية إيمانًا منهم أن جوهر الصراع العربي الصهيوني هو صراع على الأرض، لذلك أصبح "**الوطن لدى بعضهم هو كل الشعر**"[1].

ودفع اهتمام الروائيين الفلسطينيين بالمكان إلى تغطية الخارطة الفلسطينية كلّها، من نهر الأردن شرقًا إلى ساحل المتوسط غربًا، ومن أقصى الشمال الفلسطيني إلى أقصى جنوبه، وإلى الحدّ الذي يُمكن القول معه أن الرواية الفلسطينية تُشكّل ثُبوتًا يكاد يكون تامًا لجغرافية وطنها، وذاكرة أمينة تحفظ للأجيال القادمة ملامح الهُوية العربية المُميزة لأرضها التي استهدف الاحتلال الصهيوني إزالتها من الوجود. فالروائي الفلسطيني مسكون بالوطن المكان، مُقيد بسطوته، لا يملك الانفكاك من قيده، وقد بدت هذه السطوة للمكان بارزة في عمله الروائي، سواء كان هذا بإرادته وقصديته المُتعمَّدة، أو خارج هذه الإرادة والقصدية التي تُحرّك الروائي في بناء عمله الإبداعي[2].

ويُصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتُصب، أو إذا ما حُرِمت منه الجماعة؛ فيكتسب تصويره خصوصية بالنسبة للرواية الفلسطينية التي تتحدث عنه وعن نضال الشعب لاستعادته، وإشكاليات هذا النضال سواء في المكان المُغتصب، أو في أماكن اللجوء والشتات. ولذا شغلت العلاقة بين الفلسطيني وأرضه في بُعدِها النفسي والرمزي حيّزًا واسعًا من عناية الروائيين الفلسطينيين، إذ احتوت أعمالهم على مقاطع مُهمّة تنقل مكامن الشوق إلى الأرض والتعلّق بها. وعلى هذا الأساس شكّل المكان محورًا حيويًا لأسباب عدّة؛ منها الخصوصية التي تتميز بها البيئة المكانية بأبعادها الطبيعية والحضارية والاجتماعية، لكونه وعاءً فكريًا يلعب دورًا حيويًا في تشكيل الذاكرة الجماعية للمنتمين إليه؛ ومن جانب آخر بوصفه المُعبّر عن عدم استقرار الفلسطيني في محطات التشرّد والشتات، والمُذكِّر بالأرض المفقودة التي سلبها المغتصب. فكان

---

[1] عبد الرحيم حمدان حمدان، المكان في رواية بكاء العزيزة لعلي عودة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 5، ع 2، سنة 2008م، كلية فلسطين التقنية، دير البلح، غزة، فلسطين، ص 25.

[2] المرجع نفسه.

رد الروائيين على هذا المُغتصِب أن جعلوا من تراب الوطن مكانًا مقدسًا، مُؤكدين على هويتهم الوطنية، فكان حاضرًا في كتاباتهم حضوره الأبدي في وجدانهم[1].
فالمكان بزخمه النفسي والاجتماعي هو ما قصد كاتب مثل غسان كنفاني نقله ومعالجته في أدبه الروائي والقصصي، إذ أنه ليس من العسير على من يقرأ قصصه حسب تتابعها الزمني أن يُلاحظ فيها صورة من التدرّج الواعي المُتعمّد نحو واقعية صلبة مشمولة بمزيد من البساطة والوضوح، لاعتماده على هدف أسسَ له في كلِّ كاتباته وهو أن تكون "**القصة واقعية مائة بالمائة وفي نفس الوقت تُعطي شعورا هو غير موجود**"[2].

ولم يلتزم كنفاني في أدبه بالواقعية فقط بل حاول الإفادة من الوسائل الفنية، حيث كان يعتمد على رسم المفارقات والمتناظرات، وإيثار البساطة المُوحية في طبيعة الحوار، واستغلال عنصر الإمكان الضروري في جعل المناخ الواقعي مدار تحرّك وتفكير شخصيات أغلب أعماله الروائية، مما جعل أغلب قصصه تترك أثرا فنيا لدى المُتلقي جرّاء اعتماده على الواقعية والبساطة في طرح الفكرة من دون أن يتذرّع للوصول إلي المتلقي بذرائع فلسفية أو إثارة عاطفية، فكانت أعماله تبلغ مرحلة الأثر الفني المُعجِب والمُدهِش الذي لا نملك نحوه تعليلا إيمانا من كنفاني أن هناك تلازما بين الفن وقضية الإنسان ومدى استعداد الفنان لأن يجعل فنه في خدمة الشعب وإرادته، إلى جانب قدرته على الاحتفاظ بالتوازن الضروري بين الإثارة الفنية المُتجددة والحاجة الشعبية المتطوّرة[3].

ومما لا شك فيه أن قيام القصة الكنفانية على الواقعية جعل الكتابة الفنية تُضحِّي بمزيد من القدرة على التأثير، وفي مقدمة ذلك قيام الكتابة على الرمز، الأمر الذي جعل البناء الفني يقوم على مبنيين؛ ظاهري، وداخلي يمنح القصة عُمقا خاصا وإيحاءات قابلة للفروض والاحتمالات، فتصبح القصة تمتلك دينامية قرائية، مما يجعلنا نقف أمام مُزاوجة بين الظاهري والباطني في كتابات غسان كنفاني، وتجريب الرمز في تناول القضايا الواقعية للشعب الفلسطيني في الكتابة الأدبية، وهو الأمر الذي كان يعيه كنفاني من الأثر الذي تتركه أعماله الإبداعية*.

[1] عبد الرحيم حمدان حمدان، المكان في رواية بكاء العزيزة لعلي عودة، ص 25.
[2] غسان كنفاني، الآثار الكاملة - الروايات، مج 1، دار الكتب، ط 1، سنة 1972م، بيروت، لبنان، ص 11.
[3] المصدر نفسه، ص 13.
* حدث وأن التقى **كنفاني بإحسان** عباس في شارع **أرتوا ببيروت** إثر صدور قصته (**رجال في الشمس**)، وتحدث إحسان عباس عن تأثير القصة على القارئ، ولكنه تساءل في الوقت نفسه إن كان الكاتب قد أراد تحميلها ببعد رمزي مُعيّن؟. فأضاف أنها لم تُحقق ذلك، وهو الأمر الذي نفاه كنفاني، واعتبر أن خلو هذه القصة على وجه التحديد من نقل البعد الرمزي هو إخفاق فني بالنسبة إليه، لسبب واحد هو أن أهم الخصائص الكتابية لديه تشتمل على المزاوجة بين الظاهري والباطني في معالجة مواضيع واقعية. ينظر: إحسان عباس، المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، مقدمة الآثار الكاملة، ص 15- 16.

4.1.1 (عائد إلى حيفا) رواية الفكرة:

كتب **غسان كنفاني (عائد إلى حيفا)** بعد نكسة 1967م، وأيديولوجيًا تُعتبر الرواية صدى فكري وثقافي عربي لما نتج عن واقع النكسة الجديدة على الإنسان العربي عامة؛ من انحسار المد القومي، ومحاولة الظفر وتجاوز الشعب لحالة الضياع والتشتّت حول مفهوم الهُوية والانتماء وتحقيق العودة في صورة البيت بعد عشرين سنة من الغياب. ثم يُقدّم طرحا فكريا يسعى من خلاله إلى إزالة الوهم الذي تُسبغه العاطفة بأسلوب حواري يصل بالمفاهيم إلى القناعات التي تُمثّل رؤيته، فينطلق من جوهر الحركة الفلسطينية في تحرّكها نحو الفعل الثوري، هذا الفعل يبدأ بإجبار **(سعيد)** وزوجته **(صفية)** على ترك مدينتهما **(حيفا)** اعتمادا خطة عسكرية صهيونية، فحدث أن تركا على إثر ذلك ابنهما **(خلدون)** نائما في فراشه، وبعد عشرين سنة يبدأ كنفاني في سرد أحداث قصته حينما عادا ووجدا أن **(خلدون)** تحوّل إلى **(دوف)** الضابط الاحتياطي في الجيش الإسرائيلي، ويتطلّع للمشاركة في القتال في إحدى الجبهات انتقاما لمقتل والده في سينا[1]، فتعرض الرواية لهذه التجربة عن طريق اعتماد أسلوب التداعي من وصف الخروج الفلسطيني بواقعية كادت تصل حد المطابقة*، مع ذكر التفاصيل الجغرافية والمكانية والزمانية بأسمائها وأوصاف دقائقها الجزئية، وإن كان الأمر من الناحية الفنية يُعدّ ضعفا، لأن التداعي لا يتصف بهذا الانتظام، والسبب هو رغبة الكاتب في الكشف التفصيلي عن لحظات الخروج والعودة الفلسطينية بأسلوب واقعي يندمج مع أساليب الكاتبة الروائية، لتحليل الفكرة وإعطاء الجواب المُتلائم مع الحالة الفلسطينية في تناقضاتها وتميّزها عن أي حالة سياسية مُعاصرة، فتمتعت إجابات كنفاني في الرواية حول مفاهيم الأرض، العودة، الأبوة، الأمومة، والمجابهة برؤى سياسية كاشفة عن وضع الفلسطيني البعيد عن أرضه[2].

ويطرح كنفاني في روايته قضية العودة بأسلوب واقعي يُقدّم من خلاله المكونات السردية الثلاث (الشخصية، المكان، والزمان) بطريقة تكشف عن الأمور الباطنية والعلاقات التي تجمع بين الإنسان وأرضه في الواقع من جهة، ومن جهة أخرى يقدّم فاعلية الإنسان كشخصية روائية في هذه المكوّنات السردية بدمج الطرح الواقعي والباطني، ليصل بالمتلقي لحقيقة مفادها أن فنّه

---

[1] خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، رسالة دكتوراه، سنة 1987م، تحت إشراف الدكتور مصطفى سوّاق، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ص 204 - 205.

* **أسلوب التداعي** من العناصر الأساسية التي تنطوي عليها رواية تيار الوعي، ويرجع الفضل في ابتداعها إلى فرويد في البحث عن طريقة غير الإيحاء لدفع مرضاه إلى تذكّر الحوادث والتجارب الشخصية الماضية التي سبقت مرضهم، فطلب من مرضاه الاسترسال في عملية التفكير، فاستغل الروائيون هذا الأمر بغرض الكشف عن المكنون النفسي للشخصية، حيث يكون عبارة عن تسجيل حالة الشخصية المُتغيّرة تبعا لوعيها المُتمثّل في تلقائية الارتداد إلى الماضي. ينظر: صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، ط 1، سنة 2006م، عمان، الأردن، ص 152.

[2] خالدة الشيخ خليل، المرجع نفسه، ص 207.

الروائي خدمة للإنسان وقضيته، لأن واقع الرواية يتحدّث عن الخروج والعودة وأساليب إدراك الإنسان الفلسطيني لمفاهيم طرحها كنفاني، مثل الأرض، والانتماء، والأبوة، والأمومة، ثم دمجها برؤية سياسية من أجل مجابهة المخطط الصهيوني في محاولته ترحيل الفلسطيني عن أرضه وتضييع هُويته الوطنية والقومية، في صور تحوّل الابن (خلدون) إلى (دوف)، أو تحوّل فلسطين إلى إسرائيل. ومما لا شك فيه أن قبول الرمز هنا يدعم فكرة إسرائيل التي تقول بأنها استولت على أرض بلا شعب، لأن التحوّل الإنساني المطروح في الرواية والمُمَثّل في شخصية (دوف) مرموز واضح وصريح كما تقول الدكتورة **رضوى عاشور** على "**جريمة جيل فلسطين منذ أن ترك الأرض ثم تباكى على فقدها**"[1].

وقد ذهبا كل من السيدة **أمل زين الدين** والأستاذ **جوزيف باسيل** في نفس توجّه الدكتورة **رضوى عاشور**، من خلال تصريحهما أن غسان كنفاني "**استعمل الرمز دائما، وأشخاصه ليست أنماطا فردية وإنما تُمثّل شرائح من الناس؛ فهذا دوف مثلا، إنه رمز لجريمة جيل فلسطين منذ أن ترك الأرض وتباكى على فقدها، وهناك خالد رمز الجيل الجديد الذي يحمل السلاح، وهناك أيضا الأب الذي يرمز إلى الكثيرين ممن هربوا وتركوا وطنهم**"[2].

---

[1] خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، ص 211.

[2] المرجع نفسه، ص 212.

5.1.1 تثوير النص الأدبي (رواية الجماهير):

يتضح بشكل جلي أن كنفاني ينهج المنهج الواقعي الاشتراكي في رصد مواضيع رواياته، حيث عبّر الدكتور حسين مروة عن الواقعية الكنفانية بأنها: "**واقعية ترتكز على مفهوم شامل عن العالم الموضوعي، المفهوم الذي يُرينا الطبيعة والمجتمع في حركة دائمة ذات محتوى تطوري ثوري، تتصارع في داخله باستمرار قوى مُتضادة على نحو خَلّاق؛ أي نحو لا ينفك يتمخّض بولادة قِوى جديدة من صلب قِوى قديمة، وهذه الولادة هي سِمة التطوّر والتحوّل الدائمين من الأدنى إلى الأعلى. ولذا يعتمد كنفاني في فهمه لموضوع الأدب والفن من خلال تبنّيه لمبادئ نظرية المعرفة المادية، التي تُولِي أهمية قصوى للدور المعرفي والريادي للفن الثوري الإنساني، الذي لا يعمل فقط على عكس وتصوير الواقع بل يسعى لتغييره تغييرا ثوريا، ينبع من يوميات الشعب المُستهدف، وعلاقته مع أعدائه في شكل صراع مع الواقع والتاريخ**"[1].

وكان للمد الثوري العربي منذ خمسينات القرن العشرين أثره على نتاج كنفاني الأدبي والصحفي في خلق روح الثورة وبعث مفاهيم الوحدة العربية والقومية العُرُوبية، فالرؤية الكنفانية من بين عشرات النماذج التي عبّرت عن مأساة الفلسطيني المنكوب، ودفعته إلى الثورة على أشكال الاحتلال المُمارس عليه من الداخل والخارج، باعتماده على فكرة (الإنسان المطلق)؛ فهي تُؤنسن القضايا المعالجة في الأدب والفن، مثل الهوية الوطنية، والمكان، والزمان، والشخصيات، ورؤية الآخر. فانطلقت الكتابة الكنفانية اعتمادا على المنحى الواقعي، مُعتمدة على إيمانها العميق أن الإنسان كائن له حُرمة وفيه خير عميم، ليجد كنفاني في رؤيته للإنسان المنفذ الوحيد لإدخاله إلى الممارسة الأدبية ونقل معاناته وأزماته الحياتية؛ لأنه وجد في هذا الاتجاه ما يدفع به للكشف عن مكنون تلك الأزمة ومعالجتها في قالب إنساني مُطلق من خلال خلق نماذج بشرية مأزومة، ترى الحياة وعلاقة الإنسان بالأرض من زاوية نظر مُتفرّدة تبتعد عن الرؤية العادية الأولية، وهو ما دفع أحد النقاد إلى القول: "**إن أساس هذا الاتجاه هو مقدرة الأدباء على خلق شخصيات نموذجية وحالات نموذجية تتجاوز الملاحظة الصحيحة للواقع اليومي، حيث المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر أبدا في معاينة الواقع اليومي، بل إنها تُقْدِم على استيعاب الملامح الجوهرية وعلى خلق شخصيات وحالات غير ممكنة بتمامها في**

[1] محمد فؤاد السلطان، قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني (دراسة نقدية)، مجلة جامعة الأقصى، ع 2، مج 11، سنة 2007م، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، ص 5.

الحياة اليومية، لكنها تكشف عن تلك الطاقة الفاعلة والمُيول التي لا تظهر في الحياة إلا مُشوشة ومُضطربة، ذلك كله لا يتضح إلا في وُضوح التفاعل الأصفى للتناقضات"[1].

ونقف على علاقة كنفاني بالواقعية مُمثلة في تأثره بالماركسية وإعجابه بالأدباء السُوفيات، حيث يُصرّح أن "**أحد أقاربه كان شيوعيا بارزا وقد أثّر هذا على حياتي في تلك المرحلة المُبكّرة**"[2].

ومن جهة أخرى سيطر عليه الإحساس بالفقراء، والذي رأى فيه إحساسا وطنيا في بداية الأمر، على المُثقّف الفلسطيني أن يضطلع به وينقل تجاربه الإنسانية بأمانة وطنية، ومن ثم تحوّل بفضل ثقافته الماركسية إلى مفهوم سياسي بشكل جلي في أغلب كتاباته الأدبية والصحافية، وفي هذا الصدد يقول الدكتور إحسان عباس: "**من يقرأ قصص غسان كنفاني يُدرك بدون عناء أن أشخاصه من أبناء الشعب البُسطاء، وكثير منهم أطفال أو شبان يعملون بدافع من صدق الفطرة**"[3]. ولذا أصبح نقل هذا الواقع بكل حمولته الإنسانية والاجتماعية يُمثّل تحدّيا يرتبط بالنفسية السلوكية لكنفاني في أعماله الأدبية، فيُمثل التحدّي عنده الرفض اللاشعوري للواقع الذي خلّفته النكبة على التفكير الفلسطيني، حيث أصبح رجعيا وتنظيرا لدى غالبية الجماهير، وهو الأمر الذي نقله في روايته (عائد إلى حيفا). وعن أثر هذا الشعور يقول فضل النقيب في تشكيل الإرهاصات الأولى لإنتاجه الفني والأدبي: "**كان لا يُصدّق أنهم أصبحوا من المساكين، فيتحرّك بنزق ذلك العمر المُبكّر للريشة والألوان ليُكوّنا عالما خاصا به، عالم المساكين الباهت، صورة الوجه الشجاع الجسور ومن ورائه الشفق الأحمر وأمامه عكا ويافا وحيفا، الذِراعان الكبيرتان تُطوّقان الأُفق وتصلان للشمس وفلسطين. فهذا الموقف الذي عبّر عنه غسان بالريشة والألوان، كان من خلاله يتحدى قدراته وإمكاناته، متنقلا من لون إلى لون حتى لا تضيع عليه الفكرة، من أجل كتابة قصص فلسطينية تحكي بؤس المخيمات وبرودتها**"[4].

وتبدأ كتابات كنفاني من الواقع الفلسطيني وتنتهي عنده، تنتقي أبطالها منه (المنفى، اللجؤ، والشتات)، فكاتب مسكون بآلام شعبه وتطلّعاته تُصبح الكتابة عنده مغموسة بنغمة اليأس والحزن، وتجد قبولا كبيرا لدى الإنسان العصري المُهدّد دائما بالموت، لذلك يرتقي كنفاني بتجربته الشخصية إلى مستوى العالمية، حيث يقول عن نفسه: "**إن فلسطين تُمثّل العالم برمته**

---

[1] محمد فؤاد السلطان، قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني، ص 9 - 10.

[2] إحسان عباس وآخرون، غسان كنفاني إنسانا وأديبا مناضلا، الاتحاد العام للكتّاب الفلسطينيين، سنة 1974م، ص 144.

[3] خالدة الشيخ خليل، الفعالية المقاتلة في أدب غسان كنفاني الروائي، دبلوم الدراسات المُعمّقة، سنة 1982م، تحت إشراف الدكتور حامد حنفي داود، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ص 39.

[4] المرجع نفسه، ص 48.

في قصصي"[1]، وبهذا يُمسك بقضيته وإنسانها ليُلامس بها التجربة الإنسانية الشاملة، ويُضيف ضمن هذا الإطار عن تجربته الشاملة: "**في وسع الناقد الأدبي الآن أن يُلاحظ بأن قصصي لا تتناول الفرد الفلسطيني فحسب، بل تتناول حالة إنسانية؛ الإنسان الذي يُقاسي من المشاكل إياها، ولكن ربما كانت تلك المشاكل أكثر تبلورا في حياة الشعب الفلسطيني**"[2].

ويرى كنفاني أن كونية الفن تتحقق من خلال خصوصيته، لأن كتابته عن بيئته كَشفٌ عن الآمال والهموم المشتركة بين البشر، ومن خلال هذا الإحساس ينتقل إلى العالمية بقدر التصاقه بخصوصية التجربة الفلسطينية مما حقّق له العالمية، من خلال التطابق بين الهم الفلسطيني بتفاصيله والهموم الإنسانية بعموميتها، لأن الجزء يمتلك قوة التعبير عن كلية أشمل، فكنفاني عاش تجربة شعبه بكل تفاصيلها؛ عرف الخيمة وذُلّها، ثم عايش المُخيم والتحم مع أهله، لذلك يُصبح الإنسان هو بؤرة المشاكل الإنسانية، وعلى هذا التأسيس نجد الفن الروائي عنده يتمحور في عدة شروط سياسية واجتماعية وفكرية، فقد يعمل الفنان وسيطا بين عالمين؛ عالم مليء بتجاربه الخاصة، وآخر حافل بأحلامه، وهو تبعا لذلك وسيط بين موهبتين؛ إحداهما تُعينه على الاختبار والانتقاء، والأخرى تُمكّنه من الخلق والإبداع، والتوفيق بين هاتين الموهبتين سر عبقرية الفنان. وتطابقا مع هذه الرؤية عرف كنفاني لمن يكتب ولماذا؛ فإن كتب عن عائلة فلسطينية إنّما ليلامس بها مُعاناة عالمية، ولا توجد تجربة في العالم غير متمثلة في المأساة الفلسطينية، وبذلك ظلّت تجربة كنفاني الحياتية المُعين الأول لكثير من قصصه القصيرة، وشغلت حيزا واسعا في خطابه الروائي*.

---

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 19.

[2] المرجع نفسه.

* **الرواية الكونية (Roman universelle)** بحسب **محمد برادة** هي أيضاً شكل مرن يمتص جميع الأجناس التعبيرية، ويستوعب كل الأشكال والأساليب السردية، ويطوعه لمختلف الرؤيات والأفكار، لتكون الرواية قريبة من الحياة ومتفاعلة مع تبدلاتها وتعقيداتها. ومفهوم الرواية الكونية ليس أحادي الدلالة والإحاطة، بل هو موضع صراع ومنافسة وتشييد. وعليه فإن الرواية الكونية الحاملة لقيم إنسانية جديدة، تجابه رواية تتوسل بالعولمة الربحية وتكنولوجيا التواصل والتسلية. ينظر: نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2005م، دمشق، سورية، ص 21.

6.1.1 تثبيت مبدأ الإنسان قضية في الكتابة الكنفانية:

يمتاز أدب كنفاني بأنه بحث عن دلالة الإنسان السَوي، ترسم كتاباته في مسار تطوّرها جملة التغيرات التي تعاقبت على الفكر العربي، وتنبثق من التفاعلات الطارئة على هذا المجتمع بشكل عام والمجتمع الفلسطيني بشكل خاص، فهي تنتمي إلى تربتها الوطنية وتُشكل في بنيتها وعي الذات الفلسطينية وانبعاثها في دائرة الضوء بعد أن كانت الكتابة الشاعرية تُغطّي هذه الذات وتُلغيها في حَومة الشعارات والتباكي على المصير. وفي هذا الصدد يشير الدكتور صالح أبو أصبع إلى أن "**معظم الروايات التي تمحورت حول القضية الفلسطينية أو مسّتها ولو جزئيا كانت عاجزة عن امتلاك الأدوات التعبيرية الناضجة، وأنها شكّلت في معظمها مجرد محاولات للتعبير عن التعاطف الوجداني وحُسن النية**"[1].

ولذلك تقوم كتابات غسان كنفاني تقوم بتحويل الحدث السياسي إلى معادلة كتابية، بحيث لا يظهر أثره المعلن بل يتجلبب بمفهوم الجنس الروائي في بنيته، وفي الوقت نفسه يُؤكّد على ضرورة الكتابة النضالية وموقعها على خارطة الفعل السياسي والبشري، ملتحما عبر تعبيره الأدبي وممارساته اليومية مع فهمه للنضال والسياسة. وهذا يدلُّ على تمكن كنفاني من تجسيد قضايا الفلسطيني بصورة مباشرة وغير مباشرة، مما جعل جبرا إبراهيم جبرا يقول عنه:

"**يمتلك غسان كنفاني أساليب تعبيرية متعددة يُجسد من خلالها رؤيته الفكرية والحياتية، ويستنطق مفاهيم الوجود البشري والفلسطيني**"[2]. ولذا جاءت رواياته مشحونة بالهاجس الوطني، مُبلوِرة الرؤية الكنفانية بين الحلم والواقع (الثورة والمستقبل) من جهة، وبين (الأنا والآخر) من جهة أخرى، فكان اهتمامه منصبا على المعنى بوصفه تقويما موضوعيا للنص وفي متناول الجميع، "**ولربما كان الكاتب الروائي البارز في تاريخ الكتابة الفلسطينية التي عبّرت عن مراحل تطور القضية الفلسطينية المختلفة بأساليب تنتقل من القلق الوجودي والإحساس الغامر بالاغتراب، إلى تصاعد الثورة والكفاح المُسلّح وأثره على الجماهير العربية والفلسطينية**"[3].

---

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 27.
[2] المرجع نفسه، ص 28.
[3] المرجع نفسه.

ومن أوضح الأدلة على إيجابية كنفاني وشعوره بكل الأبعاد من حوله تصريحه: "**إن كُنت قد جمَّعت طوال فترة قاسية شجاعة خارقة لأُقرّر هذه الحقيقة، فإن الشرف كله ليس لي، أنا لي شرف القول فقط وأنتم تحتفظون بكل شرف التأليف، ألستم تروا أنكم أنتم الذين أعددتموني لهذه النتيجة**"[1].

فكنفاني أوّل كاتب عربي فلسطيني استطاع أن ينقل التجربة الفلسطينية بشروطها التراجيدية إلى عالم الرواية، وما يتيح له الارتباط بقرّائه الاتجاه الواقعي، الذي ارتبط مضمونه بنضال الفلسطيني، ويُؤكّد هذا الأمر بقوله: "**استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني وليس من الخيال، وإن ولعي بالأدب السوفيتي عائد إلى أن ذلك الأدب يُعبّر عما كنت أشاهده في الواقع**"[2].

هذا ما كان يُلاحظه النقّاد على أبطال **ديكنز (Charles Dickens) وتولستوي (Tolstoï) ودوستويفسكي (Dostoïevski) وفوكنر (William Faulkner)**، حيث نسجّل في هذه المرحلة مفهوم كنفاني عن الواقعية في روايتيه **(رجال في الشمس، وما تبقى لكم)** اعتمادا على المنظور التاريخي للقضية الفلسطينية، من خلال تصوير واقع العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع من دون سرد تفاصيل التغلّب على مشاكلها. وفي الوقت نفسه كان يكتب رواية (الشيء الآخر) تحت تأثير الفلسفة الوجودية التي كان سارتر أبرز أُدبائها، لكن القارئ العربي لم يتفاعل مع هذا اللون الأدبي الذي يبتعد حسب فهمه عن همومه الوطنية، لكنه في مرحلة أخرى من النضوج والفهم الاجتماعي انتقل بالكتابة إلى مرحلة الواقعية (الواقعية الاشتراكية ومعمارها الفني) في فترة ما بعد نكسة 1967م مُمثلة في رواية **(أم سعد)** المُقدّمة في تسع لوحات، يصف فيها حياة المُخيم برؤية جديدة تقترب من الفكر الماركسي اللينيني، فهو يشترط التزام الكاتب بالمضمون الأيديولوجي للنظرية الماركسية، مُطبّقا سمات الواقعية الاشتراكية لإعطاء معنى آخر للبطولة (بطولة الجماهير)، فجاء تركيز الواقعية الاشتراكية على دراسة الواقع الاجتماعي من منظور مستقبلي من دون أن يعني ذلك أنها تقرّر خطة مُسبقة للحياة، فهي تعكس التطور الموضوعي الداخلي للحياة، لأن هذا التطوّر يسعى لإعادة الحرّية والاستقرار للطبقات المسحوقة، إيمانا بمقولة أن الواقعية الاشتراكية رؤية فنية للحياة، مُواكبة للتطورات الاقتصادية والاجتماعية التي شكّلت انقلابا هائلا في العلاقات الاجتماعية السائدة في العصر، باعتبارها حلقة في سلسلة التطور الفني للإنسانية. وانطلاقا من هذه المقولة يُؤمن كنفاني أن

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 31.
[2] المرجع نفسه.

الثورة يصنعها ويقودها الفقراء من أجل المستقبل في معمار سردي لا يلتزم بالواقعية فحسب بل في أهمية الوصف الذي لم يكن غاية لإبراز البراعة الفنية، إنما لتطوير المواقف نحو ظهور الحدث أو استبطان عالم نفسي أو إثبات فكرة، حيث أصبح الوصف مهمة خاصة في بناء الرواية وتحريك الشخصيات والتحكّم في لغتهم بعيدا عن الافتعال والبكاء، وهذا التجديد الكنفاني في البناء الروائي العربي جعل الدكتور **صلاح فضل** يرى: "**أن الأفكار ليست هي التي تولّد أفكارا أخرى وليست الأشكال الفنية هي التي تخلق أشكالا جديدة، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للإنسان هي التي تُحدد أيضا التطور الذي يُصيب تصوراته الفلسفية وتمثيلاته الفنية**"[1].

وعبّر الدكتور **حسين جمعة** عن مساندته للتجديد بقوله: "**الإبداع الفني الحقيقي يرتكز على ابتداع الجديد الذي يُصيب الشكل والمضمون ولا يقتصر على أحدهما دون الآخر، وثراء الفن لا يتم إلا بالتركيز على الدعائم الأساسية لشكل العمل ومضمونه**"[2].

ويَعتبر النقّاد (عائد إلى حيفا) مرحلة النضوج الفني، حيث اختار كنفاني لنفسه موقعا جديدا ينطلق منه في طرح رؤية فنية جديدة تحمل فكرة فلسفية، وتنقل الرواية إلى عالم الطبقات الوسطى من خلال قناعاته الفكرية، ولذلك جاءت الرواية في شكل حوار فكري يتناسب مع موضوع النكسة، اعتمادا على أن الواقعية المتطوّرة لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع إنّما في الشكل الذي يُعبّر عنه الكاتب، ما جعل أيديولوجية كنفاني تصطدم بالمنظور الاجتماعي، فدفعه إلى التنازل عن الأسلوب الصعب أمام اللغة البسيطة، واستخدام التعبيرات الشعبية البسيطة والصور التي ترسم قطاعا عريضا من حياة الشعب. فلم يعد في كتاباته خاضعا لمنهج ماركسي يكرّس له إبداعاته ويقيّدها وفق نمطيته الخاصة، إنما اتخذ لنفسه موقعا حصينا ينطلق منه إلى الرؤية التي يتم فيها تفاعل الأحداث والسلوك مع شخصيات مُثقفة وغير مُثقفة، مُتوسطة وصغيرة، لا سيما خلال عقد السبعينات مع انطلاق العمل الفدائي علانية بين طبقات الشعب. فكل هذه المُستجدات اقتضت استصدار رؤى جديدة تتناسب مع مقاصد الهدف المرجو تحقيقه، فيمكن للمتتبع العربي أن يحصر أهم سمات الكتابة الكنفانية في نقطتين بارزتين هما؛ خصوصية المضمون الفلسطيني، وتأثر الشكل بالمؤثرات الغربية المتمثلة في تبنّي **الأيديولوجيا**

---

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 33.

[2] المرجع نفسه.

(**Idéologie**) الاشتراكية فكرا والتزاما بالواقعية الاشتراكية بنية مرجعية في النص الإبداعي[1].

وتجلّت بشكل واضح تجربة كنفاني الروائية بعد نكسة 1967م بشكل جعل كلّ المفكرين والمثقفين العرب يُغيرون وجهات نظرهم حول الواقع العربي وعلاقته بالآخر في كثير من أعمالهم الفنية والفكرية، حيث يمكننا القول إن حرب حزيران 1967م كانت من أهم المنعطفات التي واجهت الإنسان العربي بشكل عام، فقد أظهرت أن الصراع طويل ومرير، وكشفت أبعادًا سياسية وفكرية وطبقية مُتعددة، فشعر الأديب بأن أقدامه تضرب في أعماق الأرض التي كانت تَميد تحته،كما أن الرواية تبدو من أفضل الأشكال الأدبية الأخرى في مُعالجة القضايا المعقّدة، فالنثر شرحٌ وتفسيرٌ وتحليلٌ والتزامٌ، وهذا ما يفسّر كثرة الإنتاج الروائي بعد حرب حزيران، مما يشير إلى "**أن الرواية تعبير عن مجتمع يتغيّر ولا تلبث أن تُصبح تعبيرًا عن مجتمع يَعِي أنه يتغير**"[2].

ونجد أن معظم الروائيين يتفاعلون مع اللحظة التاريخية التي يعيشونها والأحداث الكبرى التي يُواكبونها، فكان لبعض روائي تلك المرحلة مَأثرة نقل الرواية إلى عمل فني جاد يتمحور حول أبطال من الواقع[3]. فشق بعضهم الطريق ليجعل الواقع مجالا للأدب بدلا من عالم البطولات الأسطورية الموهومة والقصص الغرامية المعروفة، وفتحوا الطريق أمام أبطال من البشر العاديين، وتنبهوا إلى أن للأديب ذاتيا ينبغي له أن يعبّر عنها، وأن للذات مشكلة مع المجتمع. فانتقل هذا الوعي إلى كل الأقطار العربية، خصوصا أدباء وروائيي الأرض المحتلة ومنهم كنفاني الذي آمن هو الآخر بأن فن الرواية عمل لصالح نصرة الإنسان وإعادة الاعتبار لذاته المسلوبة الهوية، هذه الذات التي استدعاها من واقعه الحي لعبّر من خلالها عن أيديولوجيته تجاه وضع فلسطين وعلاقتها مع الفضاء العربي والآخر اليهودي، في أعمال تتصف بالواقعية في الطرح والمعالجة واستخلاص النتائج والحلول، فكان المرور بفن الأدب من تحقيق المُتعة إلى تغيير الأوضاع والثورة على الراهن[4]. فحّقق الأدب الفلسطيني داخل فلسطين ومن ضمنه الرواية قفزة نوعية في المضمون لم يعرفها الأدب الذي كان قائمًا من قبل، فالأديب الباكي الذي عاش في ذلك العهد وطافت بذهنه ذكريات الفردوس المفقود قد حلّ محله الأديب المُقاتل بما انطوى عليه أدبه من سمات الإصرار ومحاولة التخطّي والانتظام الواعي في

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 34.

[2] يوسف ذياب، الأدب والأديب في مواجهة الاحتلال (فن الرواية نموذجا)، كلية العلوم التربوية، د.ط، د.ت، رام الله، فلسطين، ص 1.

[3] المرجع نفسه، ص 2 .

[4] المرجع نفسه، ص 3.

الجماعة، حيث ألقى الكاتب نفسه وسط حركة حاسمة، لأن الصراع صراع البقاء الذي واجهه في ظل احتلال لا يرحم، وهذا الأمر جعله يُدرك أن للكلمة دور الفعل، فبات يُؤمن أنه لا يصوغ فنًا باهت الصلة بواقعه وإنما يصنع فنًا، ولهذا نهض الأدب المحلّي في فلسطين ملازمًا للفعل الثوري[1].

[1] يوسف ذياب، الأدب والأديب في مواجهة الاحتلال، ص 6.

2.1 المبحث الثاني

حـــدود ومحددات الشخصية

1.2.1 في المعجم اللغوي والاصطلاحي (النفسي والاجتماعي):

يُفهم من الجذر اللغوي (**شَخُصَ**) سَوَاد الإنسان، أي الظهور والبروز[1]، فالمُراد بالشخصية إثبات الذات؛ لأنها تحمل ملامح داخلية وخارجية تدلّ على طريقة تفكير وتفاعل الإنسان مع غيره من أفراد ومحيط. وتتحدّد بأنها مجموع صفات وأفعال خاصة بكل فرد إنساني يتميز بها عن غيره. لذلك يقال لمن لا تُوجد فيه هذه الصفات: "**فلان لا شخصية له**"؛ أي ليس فيه ما يميزه عن غيره[2].

وتُصنّف الشخصية بأنها من الأسماء المُؤنّثة الدالّة على قيام إنسان ما بأحداث وأفعال تُشكّل سُلوكه الخاص، فالحركات والممارسة الخارجية المُنبثقة من الداخل هي التي تُكسب الفرد خُصوصية معيّنة تجعله يختلف عن غيره[3]. وقد تكون الشخصية تحمل طابع الصفة الخاصة، التي أرجعها البعض إلى الشكل والمظهر الخارجي، فالأخير يحمل دلالة الخصوصية والتفرّد، لأنه في العُرف الإنساني يُمثّل عتبة لفئة مُحدّدة من الأشخاص، لذلك يُمكن الخروج من هذه النقطة بقولنا أن الشخصية صفة من الصفات الحياتية[4].

وتعتبر الشخصية أسلوب التوافق الذي يتّخذه الفرد بين دوافعه الذاتية ومطالب البيئة المحيطة به. وتوصل ألبورت إلى تحديد ما يقرب الخمسين معنى للفظة "شخصية" في العديد من الاستخدامات والممارسات، إلا أنه استطاع أن يُصنّف هذه المعاني في صنفين رئيسيين، الأول؛ المعنى الذي يتخذه لفظ الشخصية كتعبير عن المظهر السطحي الخارجي، أما الثاني فيكمُن في التعبير عن جوهر الإنسان أو طبيعته[5].

بدخول الشخصية النص السردي تم تداول مفاهيم متعدّدة حولها باختلاف وجهات النظر والمدارس النقدية الغربية التي تلقت هذا المفهوم من تنظير علماء النفس؛ حيث تم التفريق بين مفاهيم الشخصية العينية والفنية، فينظر إلى لفظ (**Personnage**) دلالة على الشخصية الحكائية ولفظ (**Personnalité**) دلالة على الشخصية الواقعية (الإنسان)، والحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب (ش.خ.ص) التعبير عن قيمة حيّة ناطقة، فلفظ (**Personnage**) هي إبراز لطبيعة القيمة الحيّة الماثلة في لفظة (**Personne**) أي إنسان، فالمسألة الدلالية وقبلها الاشتقاقية في اللغة الأجنبية محسومة، بينما في اللغة العربية معرّضة

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 1990.

[2] علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، تق: محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 7، سنة 1991م، الجزائر، ص 514.

[3] Pluridi Dictionnaire Larousse, Librairie Larousse, 1977, Paris, France, page 1041.

[4] Oxford Learner's Pocket Dictionary, Third Edition, 2003, University Press, page 314.

[5] فاتح عبد السلام، ترييف السرد (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، سنة 2001م، بيروت، لبنان، ص 26.

لبعض الاضطراب حسب الدكتور عبد الملك مرتاض، لأننا لو مضينا في تمثّل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خاصة، لكان المصطلح هو "شخصنة" لا "شخصية" على أساس أن الشخصنة مصدر متعدّي يدلٌ على تمثيل حالة، بنقلها من صورة إلى صورة أخرى[1]. ومن الأجدر في الدرس السردي اعتماد لفظة **(Personnage)** للدلالة على الشخصية الحكائية أو الروائية، ولفظة **(Personne)** للدلالة على مصطلح الشخصية في الواقع العيني[2]،

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، د.ط، سنة 1998م، الكويت، ص 74 - 75.
[2] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص 35. نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، سنة 2000م، الدار البيضاء، المغرب، ص 50.

2.2.1 في الطرح النقدي والسردي:

تتحدد الشخصية في معاجم النقد الروائي على أنها كُلّ مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف. وهي عنصر مصنوع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها[1].

وأول ما يصادفنا في هذا الميدان، مقال **فرجينيا وولف (Virginia Woolf)** سنة 1925م، تُلخّص فيه الظلم الذي لحق الشخصية من إهمال النقّاد لها*، لكن في المقابل يفسرّ **تودوروف (Tzvitan Todorov)** إحجام النقاد عنها إلى ما يسمى بمطاطيتها، بخضوعها لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها، وهذا الإحجام يتضمّن موقفا بمثابة رد فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها، الذي أصبح قاعدة لدى نقّاد أواخر القرن التاسع عشر، إذا خضعت التقاليد الأدبية بالشخصية منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته إلى تحوّلات عميقة من تاريخ الأدب، خلق صعوبة في تحديد مفهوم دقيق للشخصية. ولما استلزم الأمر عند أرسطو لما كانت المأساة أساس المحاكاة في أي عمل إبداعي وُجود شخصيات تقوم بهذا العمل مُحققة انسجاما مع الطبيعة الفكرية له، أصبحت الشخصية خاضعة لمسار الأحداث وتشكيل أبعادها الضرورية والمحتملة، فالشخصية بهذا المفهوم الأرسطي أصبحت عنصرا ثانويا بالقياس إلى باقي عناصر السرد الأخرى؛ أي أنها تخضع حتميا لمفهوم الحدث وما يتمخّض عنه من تأثيرات، فانتقل هذا التصوّر إلى المنظّرين الكلاسيكيين في رؤيتهم للشخصية التي أصبحت مجرد اسم للقائم بالحدث[2].

ويحدد **جورج لوكاش (George Lukacs)** يحدّد مفهوما للشخصية انطلاقا من البطل الذي يُسمِّيه (البطل الإشكالي)، حيث يقوم ببحث مُنحط (شيطاني) عن قيم أصيلة في عالم منحط، مُؤكّدا على العلاقة التي تجمع بين البطل والعالم، حيث جعلهما في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية، ليأخذ في الأخير داخل النص المكان الذي يُلائمه[3].

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، سنة 2002م، بيروت، لبنان، ص 114.

* ينظر: ترجمة المقال في (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث)، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العربية للترجمة والنشر، سنة 1971م، ص 174. نقلا عن حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1990، الدار البيضاء، بيروت، ص 207.

[2] المرجع نفسه، ص 208.

[3] المرجع نفسه، ص 209.

ويرى **دوستويفسكي** (**Dostoïevski**) أن الشخصية تتمثل في بطل يمتلك موقفا وتقويما تجاه نفسه وواقعه، والمُهم في هذا كلّه لا ما يكون عليه هذا البطل في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يُكوّنه العالم بالنسبة للبطل، وما الذي يُكوّنه هو بالنسبة لنفسه ذاتها[1].

وتتأتى جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية من حالته الاجتماعية وخُصوصيته الفردية (الطبع، الملامح الروحية، المظهر الخارجي، الشكل) لتُساعد الكاتب على تكوين صورة واضحة (من يكون؟)، فهذه الملامح العامة تُشكِّل مجتمعة عند دوستويفسكي مادة لوعيه الذاتي، فمادة الوعي الذاتي يعتبرها مجرّد عنصر من عناصر واقعه، لأن هذا الأخير يتحوّل إلى عنصر من عناصر وعيه الذاتي. فنجد المؤّلف لا يحتفظ لنفسه بأي حُكم ولا بأي سِمة ولا بأي لمحة مهما كانت صغيرة من لمحات البطل، فهو يُدخل كل ذلك ضمن منظور البطل الخاص ويرميه في بوتقة وعيه الذاتي، لكن في النهاية يحتفظ المؤلف بهذا الوعي ضمن منظوره بوصفه مادة للرؤيا والتصوير[2].

فالبطل الدوستويفسكي نموذج عالمي اعتمده العديد من الروائيين في شخصياتهم البطلة، بإقحام العالم الخارجي وظروفه اليومية التي تحيط به وتدخل في مجرى وعيه الذاتي، لأن منظور المؤلف انتقل إلى البطل وصار الوعي واحدا في المتن الروائي[3]. لكن هذا الوعي من الناحية الفنية يُعتبر السبيل الوحيد لتفكيك الوحدة المُونولوجية للعالم الفني، مُعبّرا عن نفسه في ذات اللحظة وغير مُندمج مع المؤلف، لأنه لا يُمثِّل بُوقًا لإيصال صوته، ويشترط فيه موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل، ويترك مسافة فاصلة بينه وبين مُؤلّفه، لأن الاندماج الحاصل يُمثّل في نهاية القراءة وثيقة شخصية لا نصا سرديا[4]. ولذا يصبح البطل حُرّا نسبيا صاحب شخصية مستقلة في النص الروائي واضحة المعالم (تفكير، معاناة، وأحلام)، فالصورة في النهاية تحمل خلفية خارجية ضمن خطة المؤلّف المُعتمدة في نصه، لأن كلمة البطل يُكوّنها المؤلف بطريقة تُتيح لها فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلاليتها على طول الخط، ليُحمّل الكلمة القيمة وليس مجرد عنصر صامت من عناصر المؤلّف، ولهذا فإن كلمة المؤلف حول البطل هي الأخرى كلمة حول الكلمة، إنها تسترشد بالبطل استرشادها بالكلمة مُوجّهة بطريقة حوارية[5].

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط 1، سنة 1986م، المغرب، الدار البيضاء، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

[4] المرجع نفسه، ص 72.

[5] المرجع نفسه، ص 90.

ولذا أصبحت عنصرا أساسيا في الرواية، بل إن بعض النقّاد تعتبرون الرواية "فن الشخصية"، وحتى في صورها الأولى في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة، فإن الشخصية تلعب الدور الرئيسي فيها؛ لأنها تُنتِج الأحداث بتفاعلها مع الواقع، أو الطبيعة، أو تصارعهما معها[1].

وترتبط الشخصية في الرواية بفكرة ما يُريد الكاتب عرضه، مُتَّخذا أدوات فنية تعبّر عنها، لذلك جعل **بنتلي (Bentley)** في كتابه **(الحياة في الدراما)** الشخصية أكثر من فكرة تعبّر عن تصوّر الكاتب نحو قضية معينة. وهو نفس الأمر الذي عبّر عنه ميلان **كونديرا (Milan Kundera)**: "**إن أشخاص الرواية لا يُولدون من جسد، أو كما تُولد الكائنات الحية، وإنمّا من مواقف، من جملة، من استعارات تحتوي على بذرة إمكان بشري أساسي، يتصوّر المؤلّف أنه لما يُكتَشَف، أو أنه لما يُقَل فيه ما هو جوهري**"[2].

وتعدّ دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عالم الرواية عبر مستويين:

- **مستوى فني جمالي:** حيث يدخل رسم الشخصية في صُلب ما يُعطِي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، فعرف الاصطلاح الأدبي **(رواية الشخصيات)** التي استخدم فيها الروائيون خبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان، لأنهم كانوا يشعرون أن الشخصية دائما من المكونات السردية الشيّقة.

  وترى **فرجينيا وولف (Virginia Woolf)** أن الرواية وُجدت من أجل التعبير عن الشخصية أو الجنس البشري، برؤية صادقة تُعبّر عن طموح الإنسان لتغيير أنماط حياته النفسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية والثقافية؛ فالرواية هي الفن الإنساني الوحيد الذي واكب تطوّر الإنسان في مُختلف العصور ونقلت أفكاره ورُؤاه تجاه نفسه وغيره.
- **مستوى فكري معرفي:** لأن الشخصية عتبة معرفية للاطّلاع على البُنى الفكرية المتجاورة في الوسط الإنساني[3].

فتحقيق كل هذه القيم الفكرية والجمالية للشخصية الروائية مردُّه إلى أن هذه الأخيرة جزء من الواقع الإنساني قبل دخولها المعمار الروائي، مما جعل **إدوارد مورغان فورستر (Edward Morgan Forster)** يُطلِق عليها في كتابه **(أركان القصة)**

---

[1] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، سنة 2007، الإسكندرية، مصر، ص 11.

[2] لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجمالية الرواية، دار أمانة عمان الكبرى، د.ط، سنة 2004م، عمان، الأردن، ص 265.

[3] آمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، سنة 2008م، تحت إشراف الدكتور فتحي بوخالفة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، ص 138.

الناس؛ مُبرّرا ذلك إلى أن مُمثلِي الحكاية هم من البشر، والروائي في المقام الأول ينتمي للبشر، إذ يكون دائما هناك تقارب بينه وبين موضوعه، بين الواقع والشخصية الروائية، لأن الأخيرة تبدأ من الواقع مصدر خبرة الكاتب، الذي لا يقف عند مستوى النقل الجامد بل يلتقطها مع إضفاء الجمالية الفنية المتمثّلة في الخيال العاكس لرؤيته الفكرية والاجتماعية. والمهم في هذا أنه كلما اتسعت خبرة الكاتب بالناس كلما تعدّدت شخصياته في الرواية، لأن التقاط نماذج الشخصيات من الواقع المعاش يُسمّى بعبارة دقيقة اقتباسا،

واعتمد بعض الروائيين في بناء شخصياتهم الرئيسية على الواقعية التصويرية؛ بمعنى خضوع هذا البناء الفني لنظام الصورة المرئية في المقاطع الوصفية المكانية، وإلى نظام التسلسل السببي، القائم على بروز وحدة الفعل العضوي في المقاطع السردية الوصفية، كما أن لغة الحوار من جهة ولغة العالم الداخلي للشخصية من جهة أخرى محكومان إلى حدّ بعيد بنظام الصورة المرئية القائمة على التجسيم والتشخيص والتحليل في بعض الأحيان. وفي كل الأحوال فبناء الشخصية الرئيسية يتم عن طريق مجموعة من الوسائط الحسية والمرئية أو غير المرئية، تخضع لنوع من المُداولة بين الوضع المتحرّك للشخصية (**الصور السردية**) وبين وضعها الساكن (**الصور الوصفية**) بصفة أساسية[1].

وينطلق وصف الشخصية من الصورة الواقعية التي يَأخذ بها الكاتب في نصه من واقعه الاجتماعي، فتَكون الشخصية إنسانية نموذجية بصفة عامة، بمعنى أن السمات العامة التي يلتقي فيها معظم الأفراد هي ما يُميز الشخصية الإنسانية في العموم، أما الشخصية النموذج فهي التي تنفرد عن باقي الشخصيات بسمات خاصة تجعلها تتميز وتبرز بطابع خاص، وربما هي التي تَلفت نظر الكاتب إليها فيلتقطها ليبث عبرها رؤيته الخاصة، ثم يأخذ في رسمها في روايته بالشكل الذي تخدم توجهاته[2].

وفي عملية النقل على الكاتب الواعي ألا يجري وراء تضخيم النموذج ليصبح أشبه **بالكاريكاتير** حتى وإن أدى هدفا معينا، بل إنه يُدرك أن الشخصية بالرغم من تميّزها، إلا أنها تشترك مع الشخصية الهامة في كثير من الصفات، لأنها مُفردة ضمن المجموع. فالشخصية الروائية تُبنى من نموذجين مختلفين؛ الأول، تصور الكاتب لأحداث ومجريات روايته، فترد مبنية وفق هذه الرؤية المتفرّدة للموضوع المطروق. والثاني، يتمثل في ثنائية العلاقة التي تجمع

---

[1] عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، سنة 1986م، بيروت، لبنان، ص 11.

[2] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 18.

بين المجتمع والكاتب، وهي أهم طرق البناء؛ إذ يتكئ الكاتب في روايته على صور العلاقات الاجتماعية، وعليه يكون البناء سابقا لتقديمها في العمل الروائي، بسبب أن الكاتب يمتلك تصوّرا مُعينا يجسّده من خلال شخصيات واقعية مُستقدمة في النص الإبداعي[1].

[1] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 18.

3.2.1 التحديد السيميائي:

تدخل الشخصية مجال النقد الشكلاني باعتبارها مكوّنا سرديا داخل البنية الحكائية من جهة **الوظائف (Les fonctions)** التي تقوم بها، بفضل أعمال **فلاديمير بروب (Vladimir Propp)**؛ منطلقا من ضرورة دراسة الحكاية في بناءها الداخلي، أي اعتمادا على دلائلها **(Signes)** الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو الموضوعاتي، "**فالمهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير**"[1].

وإذا كان بروب تنبّه إلى أن الوظائف تتكرّر بطريقة مُذهلة، فإنه يدعو إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام، لأن الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت ضمن سياقات متباينة. ولذا عرّف **الوظيفة (Fonction)** بأنها عمل شخصية ما، وهو عمل محدّد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة[2].

ووزّع بروب الوظائف على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، فرأى أن الشخصيات تتحصر في سبع نماذج:

- **المعتدي أو الشرير (Agresseur ou Méchant)**.
- **الواهب (Donateur)**.
- **المساعد (Adjuvant)**.
- **الأميرة (Princesse)**.
- **الباعث (Mandateur)**.
- **البطل (Héros)**.
- **البطل الزائف (Faux Héros)**[3].

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

واعتمد **غريماس (Julian Greimas)** في تحديد الشخصية على أساس سيميائي بحت؛ فأطلق عليها لفظ **الفاعل (Actant)***، الذي يقوم بالفعل أو يتلقاه بمعزل عن أي تحديد آخر، حيث يشمل الكائنات والأشياء، فيحلُّ العامل في السيميائية الأدبية محلّ الشخصية الأدبية لشموليته؛ فهو لا يغطّي الكائنات الإنسانية فحسب، بل يغطّي أيضا الحيوانات والأشياء والمفاهيم، وفضلا عن ذلك يبقى مصطلح الشخصية غامضا، إذ يُناسب مصطلح **المُمثل (Acteur)** المتمثل في الصورة والمكان الفارغ، حيث تُستثمر فيه الأشكال التركيبية والدلالية)[1].

ولذا استفاد غريماس في تحديد مفهوم العامل في الحكي من الدراسات الميثولوجية السابقة؛ ففيها ينظّر للإله من جانبين؛ جانب وظيفي وجانب وصفي، حيث يشمل الجانب الأول الأفعال التي يقوم بها الإله، أما الجانب الثاني فيتعلّق بالألقاب والأسماء المُتعدّدة التي تحدّد صفات العامل[2]. ويرى أن هذين التحليلين متكاملين، لكنه يعتبر التحليل الوظيفي مرجعا أساسيا عند اختبار كل تأويل سابق معتمِد على الصفات، ولكنه من جانب آخر يستفيد في تصوّره للنموذج العاملي من مفهوم العامل في اللسانيات؛ إذ ينطلق من ملاحظة **تْسنير (Tesniére)** التي شبّه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد، أما الملفوظ فيُمثل عنده الجملة[3].

ومن وجهة نظر علم التركيب التقليدي يعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، يكون فيها البطل فاعلا والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة عبارة عن مشهد. ويستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط ويضعهما في شكل متعارض:

الذات # الموضوع

المرسِل # المرسل إليه[4]

حيث ميّز داخل الخطاب الملفوظ بين:

- **عوامل التبليغ (التلفّظ):** الراوي، المروي له، المخاطَب، المخاطِب، (الذين يشاركون في بنية المحاورة).
- **عوامل السرد:** الفاعل، الموضوع، المرسل، المرسَل إليه[5].

---

* يعني غريماس بالفاعل الوحدة الخفية لظهور المضمون، ففي إدراكه يصبح دعامة تندمج فيه مستندات أخرى، وتُمثل هذه الوحدة شخصا أو موضوعا. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكاتب اللبناني - سوشبريس، ط 1، سنة 1985م، بيروت - الدار البيضاء، ص 165.

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د.ط، سنة 2000م، الجزائر، ص 15.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 32.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه، ص 33.

[5] رشيد بن مالك، المرجع نفسه، ص 16.

فقد يكون العامل فرديا أو ثنائيا أو جماعيا أثناء قيامه ببعض الأدوار العاملية المُحددة بوضعيته داخل السلسلة المنطقية للسرد وباستثماره الكيفي.

ووفق هذا التحليل ترد الشخصية الروائية تحت مسمّى **الممثل (Acteur)** في شكل صورة ناقلة لدور عاملي على الأقل، يُحدد وضعية داخل البرنامج السردي، ولدور تيمي يحدّد انتماءه إلى مسار صوري. حيث نُميّز بين عامل التلفّظ؛ وهو فاعل ضمني يفترضه الملفوظ بشكل منطقي، وممثل التلفّظ في هذه الحالة يكون كاتب ما يتحدّد بواسطة خطاباته الكلية[1].

فتمييز غريماس بين العامل والمُمثل يُقدّم فهما جديدا للشخصية، وهو ما نُسميّه بالشخصية المجرّدة القريبة من مدلول الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد، إذ ليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد؛ لأن العامل في تصوّر غريماس يمكن أن يكون مُمَثلا بممثلين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا، لأنه قد يرد فكرة تاريخية أو جمادا أو حيوانا، فتصبح الشخصية مجرّد دور يُؤدَى في الحكي، وعلى هذا تتحدّد الشخصية من خلال مستويين في نموذج غريماس:

- **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجرّدا، يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجِزة لها.
- **مستوى ممثلي:** تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي؛ فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدّة أدوار عاملية[2].

ويستفيد غريماس من العوامل في المسرح مثلما تحدّث عنها **سوريو (Souriau)** في بناء نموذجه الكامل عن العوامل، في ثلاث علاقات رئيسية:

- **علاقة الرغبة (Relation de désir)***: تجمع بين الشخصية والموضوع في شكل حالة تجسدّ إما الاتصال أو الانفصال، أو عبر تحوّل اتصالي أو انفصالي.
- **علاقة التواصل (Relation de communication)**: إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن وراء كل رغبة دافع يسمّيه غريماس **مُرسِلا (Destinateur)**، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا إلا بطريقة مُطلقة، ولكنه يكون مُوجَّها إلى عامل آخر يُسمَّى **مرسَلا إليه (Destinataire)**،

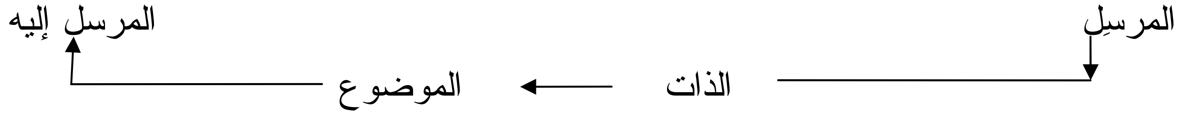
---

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 17.

[2] حميد لحمداني، المرجع نفسه، ص 51 - 52.

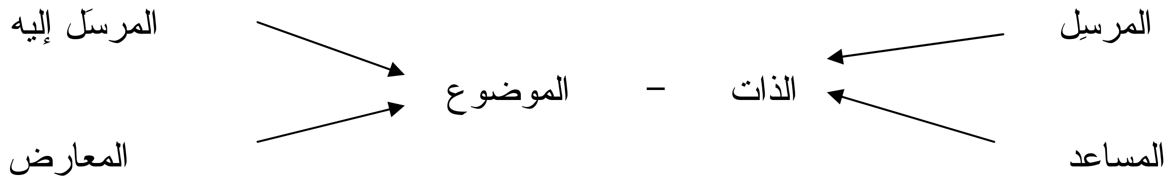
* الرغبة مصطلح سيكولوجي يُعارض الإرادة غالبا، ولا ينتمي إلى الاصطلاح السيميائي، ومع هذا تعتبر السيميائية الرغبة كإحدى مفردات تنميط الإرادة. ويهدف هذا المصطلح إلى تنمية منطق إرادي، يعمل على تسمية مُتغيرات الإرادة في علائقها بالبنيات السيميائية الأكثر تعقيدا. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 100.

وتمرّ هذه العلاقة عبر علاقة الرغبة، أي عبر الفاعل بالموضوع، ويجعل المرسِل الذات ترغب في شيء والمرسَل إليه يعترف **(يمجّد)** في النهاية ذات الإنجاز.



- **علاقة الصراع (Relation de lutte)**: يتعارض ضمن هذه العلاقة عاملين؛ أحدهما يُدعى **المُساعِد (Adjuvant)** والآخر **المُعارِض (L'opposant)**، فالأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل على عرقلتها في الحصول على الموضوع[1].

ونصل إلى تشكيل الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس الذي يُشكّل بنية الخطاب حسب الشكل التوضيحي[2]:



[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 33 - 36.
[2] المرجع نفسه، ص 36.

4.2.1 تصنيف الشخصيات:

اعتمد **فيلب هامون (Philippe Hamon)** في تصنيفه الثلاثي للشخصية أساس تكوين الإنتاج الروائي:

- **فئة الشخصيات المرجعية (Personnages référentiels):** تضم الشخصيات التاريخية، الأسطورية، المجازية، والاجتماعية، لتُحيل على معنى ممتلئ ثابت تحدّده مرجعية ثقافته، وتُحيل هذه الشخصيات على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة.
  أما قراءة هذه الشخصيات فتعتمد على درجة استيعاب القارئ لثقافتها وباندماجها داخل ملفوظ معين. ولذلك ستتمكن من الاشتغال كإرساء مرجعي يُحيل على النص الكبير للأيديولوجيا، الكليشيهات أو الثقافة، إنها ضمانة لما يسمّيه **رولان بارت (Roland Bartes) أثر الواقعي.**
- **فئة الشخصيات الإشارية (P. embrayeurs):** تكون كدليل على حضور المؤلّف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص (شخصيات ناطقة باسم المؤلفين)، ويصعب الكشف عن هذا النمط بسبب تدّخل عناصر التشويش أو الإقناع التي تأتي لتُربك الفهم المباشر للشخصية.
- **فئة الشخصيات الاستذكارية (P. anaphoriques):** مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هُويتها، فتقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من التذكير والاستدعاء بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة[1] (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة)[*].

ويعتمد **بويون (Buyon)** تصنيفه للشخصية من خلال علاقتها بالكاتب في ثلاثة أنماط رئيسية:

- **الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية):** في هذا النمط نجد الراوي يعرف أكثر من الشخصية ولا يهمه كيفية حصوله على المعرفة، فهو يرى عبر جدران البيت، كما يرى عبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته. ولهذا الشكل عدد من التدرّجات؛ فتفوق الراوي يبدو على شكل معرفة تُخفي رغباته الشخصية (التي تجهلها هي نفسها)،

---

[1] فيلب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكرّاد، تق: عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، د.ط، سنة 1990م، الرباط، المغرب، ص 24 وص 25.

[*] تتحدد الشخصية في النظام السيميولوجي عند هامون على أنها **"علامة يجري عليها ما يجري على العلامة، فوظيفتها وظيفة إختلافية. إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها، إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد"**. ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2010م، لبنان - الجزائر، ص 217.

أو شكل المعرفة المتزامنة لأفكار عدد من الشخصيات، أو على شكل بسيط هو رواية الأحداث التي لم ترها شخصية واحدة فقط.

- **الراوي = الشخصية (الرؤية المحايثة):** تتطابق معرفة الراوي مع معرفة شخصياته، ولا يُمكنه أن يقدّم إلينا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات بنفسها.

وفي هذه الحالة يمكن إجراء السرد على ضمير المتكلم أو على ضمير الغائب طبقا للرؤية التي تنظر بها الشخصية نفسها للأحداث، ويُمكن للراوي أيضا متابعة حدث واحد أو عدة أحداث معا.

- **الراوي < الشخصية (الرؤية الخارجية):** يعرف الراوي أقل من شخصياته ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه، لكنه يطّلع على ضمير أي واحدة من الشخصيات[1].

ولذا تحمل الشخصية دائما الدلالة الأساسية لكاتبها وصانع أحداثها، من خلال شحنها بظروفه الإنسانية والاجتماعية والفكرية. فيتأتى الوصول إلى خلفية الكاتب الفكرية والمعرفية من خلال عتبة شخصياته، فهي تمنح حرية للقارئ في التنقل بيُسرٍ في النص، ليضبط آلياته التأليفية ومرجعياته الكتابية، فالقارئ هو الذي يُكوّن عبر التدرّج في ملاحظتها صورة عنها، قد تختلف وتتعدّد، ويكون ذلك بمصادر إخبارية ثلاث:

- ما يُخبِر به الراوي.
- ما تُخبِر به الشخصيات ذاتها.
- ما يَستنتجه القارئ من أخبار عنها من خلال سلوكها داخل النص[2]، فقارئ الرواية هو الشخصية الثالثة في عالمها، إضافة إلى مُبدعها وشخصية العمل البطلة، متخذة صيغة ضمير الغائب، فهي الشخصية التي يجري الكلام عنها، ومن السهل معرفة الفائدة التي يأخذها الكاتب عندما يُدخل في روايته شخصا يُمثله هو نفسه، راويا يقص قصته الخاصة، مُتحدثا بضمير المتكلّم (أنا)[3].

وتبقى هُوية الشخصية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص، لأن بعض الضمائر التي تُحيل عليها إنما تُحيل في الحقيقة كما يؤكّد **إيميل بنفنست (Emile Benvéniste)** على ما هو ضد الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية مُحددة؛ مثل ضمير الغائب الذي يُعبّر عن اللاشخصية، لأن القارئ بنفسه يستطيع أن يتدخل برصيده

---

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشمة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، سنة 1996م، حلب، سورية، ص 78 - 79.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.
[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط 1، سنة 1971م، بيروت، لبنان، ص 104.

الثقافي وتصوّراته القبلية ليقدّم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية، فعبّر **فيليب هامون** أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص[1]؛ فضمير الغائب (هو) يتركنا خارجا، أما الضمير (أنا) فإنه ينقُلنا إلى الداخل وقد يكون هذا الداخل مُغلقا كالغرفة السوداء، حيث يُحمّض المصوّر أفلامه، لأن الشخص لا يُمكنه أن يروِي ما يعلمه عن نفسه، ولهذا يُدخلون في الرواية ممثلا عن القارئ وعن ضمير المُخاطَب الذي إليه يوجّه كلام ضمير المتكلّم؛ أي الشخص الذي نروي له قصته الخاصة، فضمير المتكلم وخاصة ضمير المخاطَب في الرواية الخيالية لم يعودا مجرّد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحاديثنا الواقعية، فالضمير (أنا) يُخفي وراءه الضمير (هو) والضمير (أنت) أو (أنتم) يُخفي وراءه الضميرين الآخرين ويجعل بينهما اتصالا دائما. فالتلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة لدينا للتمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المُختلفة عند هؤلاء الأشخاص حين يدخلون عالم النص الروائي ليمثلوا أقنعة يروي من خلالها الكاتب قصته الخاصة[2].

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 50.
[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 105.

المبحث الثالث 1.3

حدود ومحددات المكان والمصطلحات المتاخمة له

1.3.1 في المعجم اللغوي والاصطلاحي:

ذكر **ابن منظور** في معجمه **(لسان العرب)** لفظ المكان تحت جذر (مَكَّنَ) بمعنى الموضع، والجمع منه أمكنة، وأماكن جمع الجمع، لأن المكان مصدر من كان والجمع منه أمكنة، وقد كانت العرب قديما تتعامل مع الميم الزائدة معاملة الأصلية على اعتبار أن الحرف يشبّه بالحرف[1].فالمكان اسم مفرد يدلٌّ على موضع الحدوث كالمنزل الذي تحدث فيه الزيارة (مكان الزيارة)، أو الوقوف على الأماكن القديمة كدليل على القِدم. وقد يكون حاملا لدلالة القدسية مثل القدس، الحرمين الشريفين، أو الأماكن الرمية[2].

وهو من الأسماء المعدودة التي تفيد وضعية معينة أو نقطة من مجال معين يكون مركز الحدوث أو الوقوع مثل المدينة، البناية، البرج. فهو بهذا المعنى موضع لعملية معينة؛ فالاجتماع الذي يُعقد في برج محدّد يحيلنا على مكان وموضع هذا الاجتماع ومكان حدوث اللقاء[3].

ويُعدّ المكان من المصطلحات التي تُواجه مشكلة في التحديد لارتباطه بعدد من العلوم، فهو ما يزال يعيق جدية البحث والطرح والتعمّق فيه من جهة، لكنه يبقى السبيل الوحيد الذي يمكّن الباحث من امتلاك فكرة العمل الإبداعي من جهة أخرى، وهو أيضا يمثل المنهج لفهم الظاهرة النصية واستيعابها باعتباره مكوّنا من مكوناته الرئيسية، لتُمكّنه من الكشف عن المنطلق الفلسفي للمنهج المعتمد في العمل المدروس، ففي وجود المصطلح تتكوّن فلسفة المنهج، وتتبلور معالمه التي تساعد الباحث على فهم محتوى الظاهرة النصية، فللمكان علاقة بالفيزياء والفلسفة والرياضيات، لأنها أخرجت في كثير من الأحيان من طبيعته المادية إلى طبيعة تجريدية يصعب معها تصوّره تصورا دقيقا، وإذا كان المكان يتشكل كوحدة ذهنية مجرّدة، لأنه يستحيل معرفته في الواقع المباشر، فعناصر معرفة المكان محدّدة بعناصر الإدراك الحسي المكانية، وهي التخوم، حيث تتوقف المعرفة المكانية الأولى عند دائرة الأفق ولا يمكن تخطي حدود هذه الدائرة[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 3761.

[2] Pluridi Dictionnaire Larousse, Page 798.

[3] Oxford Learner's Pocket Dictiononary, Page 325.

[4] محمد توفيق الضوى، مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة، منشأة المعارف، د.ط، د.ت، الإسكندرية، مصر، 48.

ويتحدّد المكان عند **أبي بكر الرازي** على أنه "**الفراغ المُتوهم مع اعتبار حصول الجسم فيه المقابل للخلاء، وهو الفراغ الموهوم مع اعتبار ألا يحصل جسم فيه وحاصله المكان الخالي عن الشاغل**"[1]، وهو المعادل للفضاء عند **ابن منظور** الذي يحدّده بكونه المكان الخالي الفارغ الواسع من الأرض؛ أي الأرض الشاسعة، ويكون – **حسب الرزاي** – الفضاء (الخلاء) أخصُّ من المكان باعتبار خلوه، وأعم من المكان باعتبار شساعته المقابلة لمحدودية المكان الذي سيكون فضاء غير فارغ ومحدود، أي مسكون فيزيائيا وجسديا[2].

ويتحدّد في الفيزياء بأنه حركة تتم في مكان ما على أساس أنه وسط مُتجانس يوجد باستقلال تام عن المحتوى الفيزيائي للجسم[3]. ويُنظر إليه على أنه يحتوي الإنسان بأبعاده المكانية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وهذا الأمر يفسّر علاقة الإنسان الحميمة بالأرض (المكان)؛ فقديما عانى الإنسان البدائي من قسوة المكان الطبيعي المُوحِش، مما دفعه الحال إلى الاستئناس بالكهوف والمغارات، مشكّلا معها علاقة إنسانية ووسيلة بدائية للحفاظ على أمنه[4].

---

[1] حبيبة العلوي، الفضاء الروائي (دراسة بنيوية في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج)، رسالة ماجستير، تحت إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، سنة 2007م، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ص 21.

[2] المرجع نفسه.

[3] حسين فيلالي، جماليات المكان في الشعر الجاهلي (دراسة سيميائية)، رسالة دكتوراه، سنة 2008م، تحت إشراف الدكتور عبد القادر هني، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ص 67.

[4] المرجع نفسه، ص 69.

2.3.1 في الطرح النقدي والسردي:

المعروف عن المكان الروائي أنه مكان لفظي مُتخيّل، صنعته اللغة التخييلية، وهذا يعني أن أدبية (**شعرية**) المكان مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصوّرات المكانية، مُضفية إلى جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكوّنا من مكونات الرواية يُؤثر فيها ويتأثر بها، تبعا للصورة البصرية التي تجعل إدراك المكان ممكنا بواسطة اللغة[1]. وارتبط المكان في الشعرية الجديدة بالنص السردي ارتباط النتيجة بالسبب، لأنه جزء من مكوناته السردية، ليس من الناحية الفنية لوحدها بل لأنه يمثّل موضع الأحداث ومدار تحرّك الشخصيات، وقد يتحوّل في بعض الروايات إلى فضاء يحوي كل العناصر الروائية وما يجمع بينها من علاقات، مانحا لها المناخ الذي تفعل فيه وتعبّر من خلاله عن وجهة نظرها الخاصة، لأنه يُساعد على تطوير بناء الشخصية ويحمل في الوقت ذاته رؤية البطل. فلا نعتبر المكان مجرّد ديكور بالنسبة للوحة الفنية الأدبية[2].

فالمكان بهذا المفهوم ليس عنصرا زائدا في الرواية لأنه يتخذ أشكالا ويتضمن معانٍ عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه؛ لأن المدينة، أو الريف، أو المكان دون أي تحديد يمثّل موضوعا يدفع المؤلّف إلى إنتاج نص إبداعي يبحث من خلاله أوجه النظر المطروحة في الواقع، وبعد ممارسته لعملية الإدراك، يقوم من خلال الوسائط الفنية الأدبية والفكرية والثقافية بمعالجة المكان. فتأسست على هذه العلاقة القديمة بين الإنسان والمكان مباحث كثيرة في الدراسات الأدبية والنقدية السردية، ساعية إلى اعتماده مدخلا مهمّا تشتغل عليه الأنثروبولوجيا الثقافية لتشخيص الوضع الإنساني وتفعيل ذاكرته وبنياته الثقافية والنفسية والاجتماعية، لأن العلاقة تنطوي على ما يساعد على الاستقرار أو الطرد، فالإنسان يحتاج دائما إلى مكان معيّن ليحمّل فيه فكره وعاداته ومختلف طقوسه ويحمل منه هويته وانتماءه ووسائط معرفته، وبذلك يتحوّل المكان إلى صورة تبحث فيها الذات البشرية عن انتمائها ونمط تواصلها[3].

---

[1] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2003م، دمشق، سورية، ص 75.
[2] أحمد زياد محبك، متعة الرواية، دار المعرفة، ط 1، سنة 2005م، بيروت، لبنان، ص 28 - 29.
[3] حسن فيلالي، جماليات المكان في الشعر الجاهلي، ص 70.

واهتم المعمار الروائي بمكوّن المكان في شكل جديد يختلف عن المكان الذي نُعاينه ونقف على وقائعه في الواقع لانفراده بخصائص اللغة التخييلية الإبداعية، فكان تواجد العنصر المكاني في الرواية يتجسد أولا في خيال القارئ بالشكل الذي يتفق مع نمط تفكيره وعقليته عكس المكان الذي يعيش فيه بالخارج، فالمكان الأوّل تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء، ويمكننا أن نقول عن المكان المُتخيّل أنه مكان لفظي، أي أنه تمت صناعته من اللغة التي تخضع لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، فهو مكان تنسجه الكلمات وتستثيره اللغة بخصائصها الإيحائية[1].

وظَفر مكوّن المكان بدور مهم في تصوير الإطار الذي يحتوي فكرة العمل؛ ففي القصص الخيالي (**الرومانس**) يظهر المكان عنصرا مهما في تحقيق الإيهام والهروب من واقعية الواقع إلى عوالم السحر والانعتاق، فجاءت نظرة الأدب للمكان مختلفة باختلاف وجهات نظر الكتّاب والمؤلفين، وطريقة توظيفهم له، حيث كانوا يلجاؤون إلى الوصف الواقعي لعرض أحداث رواية واقعية معيّنة على نحو ما اعتمده الجاحظ مثلا في قصصنا العربي القديم، بسبب أن المكان في الأدب يعبّر عن الهروب والاتحاد في آن كما في رأي **ليونارد لوتواك** (**Leonard Lutwak**)، لأنه يُمثّل وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، لقدرته على تمثيل رؤية فنية وجمالية واجتماعية وفكرية معينة، فلم يعد مجالا لاستعراض قدرات الروائي في الوصف بل صار يأتي لغرض نفعي محدد؛ يقوم في المقام الأول بتأدية خدمة فنية للرواية وإظهار توجهات الكاتب، لأنه يحمل ملامح بطولة حقيقية من خلال هندسته للرواية هندسة دقيقة. فهو مُكوّن مُنتج للأفكار والمعاني التي يُكيّفها المبدع لصالح انتمائه وتوجهه الفكري والفني، ومُستهلك؛ يأخذ من الطبيعة والإنسان وحركته مواده الخام، ليعيد إنتاجها من جديد على شكل صور وحالات ووقائع[2].

وعند قراءتنا التمايز بين مكان وآخر في الأدب فنحن مرة أخرى أمام تمايز واختلاف بين شخوصه الفاعلة، ودليل هذا التمايز يُحيلنا عليه العمران كواجهة بصرية نقرأ من خلالها بطاقة المجتمع. فلم تعد الأمكنة في الكتابة السردية والنقدية الحديثة كتلا خراسانية صمّاء أو أجساما هامدة لا حياة فيها، حيث يُمكن في **الشعرية الجديدة** استنطاق المكان والتواصل معه، بصفته نسق معرفي مثقل بحمولة دلالية وعلامة سيميائية، يمكن من خلاله الحفر في لا وعيه، واختراق تلافيفه للإمساك ببنيته المُضمرة التي تتماشى مع المرجع التاريخي والواقع، على

---

[1] آمنة عشاب، الحبك المكاني في السياق القصصي القرآني (سورة يوسف أنموذجا)، رسالة ماجستير، تحت إشراف الدكتور عميش عبد القادر، سنة 2007م، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص 10.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، سنة 1994م، بيروت، لبنان، ص 96.

أساس أهم المحاور الروائية المُؤثّرة في إبراز فكرة الكاتب وتحليل شخصياته النفسية، لحصول إدراك المكان المباشر والحسّي من طرف الإنسان، وصراعه معه، ما هو إلا تأكيد لذاته وتأصيل لهُويته، فبقدر إحساس الإنسان بالمكان تكمن أهمية وجوده؛ لأن الإنسان كائن مكاني يتفاعل مع محيطه ويؤثر هو الآخر فيه، يكتسب هُويته منه ويُؤسس مستقبله بوجود المكان[1].

3.3.1 **في الطرح الغربي:**

اعتمدت الرواية الحديثة بعد **بلزاك (Balzac)** المكان مُكوّنا حكائيا أساسيا مستفيدة من الاتجاه الذي سارت عليه الشعرية الحديثة بعد تخلصها من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطلق السيميائي ومختلف العلوم الإنسانية في نظرتها للمكان الروائي، إذ أصبح بموجب هذا الطرح الجديد مجموعة من تشكّلٍ ما يُسمّى **بالفضاء (L'espace)**، واعتبرته مكوّنا أساسيا مثل باقي مكونات السرد الأخرى، يوجد عن طريق اللغة التي تتشكل منه فكرة الكاتب وموضوعه المعالج [2].

والحقيقة أن تشكيل **الفضاء اللفظي (Espace verbal)** أمر عارضه الشعريون، على اعتبار أن النص يصبح في إطار هذا الفضاء مجرّد خريطة و"**هو أمر مُنفّر بدون شك سيفرض عليه أن ينقل الخطية اللفظية (Linéarité verbal) للخطاب النقدي إلى اللغة الجدولية للخريطة الطبوغرافية**"[3]. فالفضاء في ظل الشعرية الجديدة ليس المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكنه إلى جانب ذلك أحد العناصر الفاعلة في المغامرة نفسها، ولذلك يقتضي السرد حضور مكوّن المكان إلى جانب العناصر الأخرى لإكمال مشهد النص الروائي. فأصبح المكان بعد التوجه الشعري الجديد يكتسب الفاعلية في النص الأدبي عامة، وبات يمتلك حضورا نفسيا واجتماعيا في تشكيل أفكار الكاتب خاصة، بعد أن كان يمثّل ديكورا وإطارا يمتلئ بالأحداث والشخوص خدمة لدلالة النص فقط. فتنظير الغرب للمكان في القرن التاسع عشر والعشرين عرف العديد من وجهات النظر بحسب المدارس النقدية والتوجهات الفنية والاجتماعية والأيديولوجية المختلفة، لتَكون صورة تحديد المكان متعدّدة، ومن زوايا رصد أضافت دينامية في النقد والتحليل.

---

[1] عبد الرحمان بن يطو، هوية المدينة وشكلنة الوعي الجمعي، مجلة اللغة والأدب، ع 18، سنة 2008م، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ص 81.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

1.3.3.1 عند غاستون باشلار Gaston Bachelard:

يهتم في كتابه **(شعرية المكان)** بدراسة فضاء البيت، وجميع أجزائه، والدلالات التي ترتبط به، حتى لا تفقد الدراسة فاعليتها وخصوبتها، ويرى أن البيوت والمنازل تشكّل نموذجا مُلائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تُعبّر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعشوا فيها[1]. فالألفة المكانية من العناصر التي تتوفر على خصوصية تاريخية مهمة نعرف ماضيها وحاضرها، إذ تساهم في تأقلم الإنسان مع الظروف المحيطة به، مقدّما البيت كمكان مناسب لتحقيق الرؤية.

ويرى باشلار أن المكان الأليف **(بيت الطفولة)** هو الذي ولدنا فيه، ومارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا. أما المكانية في الأدب فهي الصورة الفنية التي تبعث فينا ذكريات الطفولة، ومكانية الأدب الكبير تدور حول المكان الذي يعبّر فيه عن نفسه وذاته[2]. ويعتمد في تحقيق مقولته على أن البيت هو نفسه بيت الطفولة، لأنه مكان الألفة ومركز تكيّف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل نستعيد ذكراه ونُسقِط على كثير من مظاهر الحياة ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما البيت داخل حدوده، إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخزائن التي يسمّيها باشلار (بيت الأشياء)؛ فالعش مثلا يبعث فينا إحساسا بالبيت الذي يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة. ولذلك يتساءل باشلار: "**هل كان العصفور يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم، إن القوقعة تجسّد انطواء الإنسان داخل المكان في الزوايا والأركان، لأن فعل الانطواء ينتمي إلى ظاهراتية فعل يسكن**"[3].

ويعدّ البيت واسطة حياتية، إنه كما قِيل كَونُنا الأوّل، كونٌ حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميل، لأن مُؤلفي كتب البيوت المتواضعة كثيرا ما يذكرون هذا الملمح من جماليات المكان، بسبب أن البيت يحمل أبعادا مُعينة تنعكس على شخصية الإنسان وطبيعة تصرّفِه أثناء ممارسته أحلام اليقظة. وتكمن الفائدة الرئيسية للبيت في حمايته أحلام اليقظة، لأنه يساعد على تحقيق شروط الراحة. ويتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي؛ إذ يستمد متعة مباشرة من وجود ذاته، ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تُعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظرا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكنّاها نعيشها مرة أخرى كحلم

---

[1] ويليك ووارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، سنة 1972م، سوريا، ص 288. نقلا عن حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 43.
[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، سنة 1984م، بيروت، لبنان، ص 6.
[3] المرجع نفسه.

يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة، فيبقى الإنسان كائنا مكانيا يرتبط وجوده في الحياة به[1].

2.3.3.1 عند يوري لوتمان Youri Lotman:

يرى **لوتمان** أن علاقتنا بالمكان تنطوي على جوانب شتى ومعقّدة، تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثّلان جزءا من بناء الشخصية البشرية، فقد قِيل قُل لي أين تحيا أقل لك من أنت. فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتُصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتُسقِط على المكان قيمها الحضارية. ويمكن القول أن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان ينتعش في بعض منها ويذبل في أخرى. وقد تكون في الوقت نفسه جاذبة أو طاردة؛ فمثلا الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، فهي مطلوبة لأنها تمثّل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة، فتكون صورة للرحم[2].

ويتحدّد الفضاء من فرضية أساسية ينبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات، فهو مجموعة الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف، والصور، والدلالات المتغيرة)[3]. فيرى أن اللغة هي النظام الأوّلي لتحويل العالم إلى أنساق، فاللغة مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين، وقد أبدعت هذه اللغة إلى جانب اللغة البشرية أنظمة وأنساقا أكثر تعقيدا[4]. ففي وجودها ينُشِئ المكان علاقاته التي تصبح من الوسائل الأساسية للتعرّف على الواقع ومعاينته؛ فمفاهيم مثل (الأعلى – الأسفل، القريب – البعيد، المنفتح – المنغلق، المحدود – اللامحدود، المنقطع – المتّصل)، أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانية، لأن هذه النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عموميتها تتضمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية في شكل تقابل السماء بالأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية، حين

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.
[2] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، الجزء الثاني من الفصل الثامن (تأليف العمل الفني اللفظي)، تر: سيزا قاسم، د.ط، د.ت، ص 63.
[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.
[4] عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج 27، ع 1، سنة 2005م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، ص 125.

تعارض بوضوح بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا، وتارة أخرى في صفة أخلاقية حين تُقابل بين اليسار واليمين أو بين المهن الدونية والراقية، لتقدم صفات أيديولوجية معيّنة، خاصة بنمط ثقافي معيّن يستفيد منها النقد والتأويل، ولهذا يُحلّل شِعر **تيوتشيف** من خلال ثنائية (الأعلى – الأسفل) فيربط الطرف الأول بـــ(الاتساع) والطرف الثاني بـــ(الضيق)، دالا على (الأسفل) بالنزعة المادية و(الأعلى) على النزعة الوجدانية الروحية، ليصل بعد عدد من التقابلات إلى أن (الأعلى) مجال الحياة وأن (الأسفل) مجال الموت[1]. وبنفس المنهج توصل فيسجربر إلى إقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في استغلالها داخل النص عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، فميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين اليسار واليمين وبين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم، والتي تُشكل ثنائية ضدية من نوع (قريب – بعيد، صغير – كبير، محدود – لا محدود)، وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة – مستقيم)، أو الحركة (جامد – متحرك، اتساع – تقلص، جذب – إقصاء، اتجاه أفقي أو عمودي)، أو من مفهوم الاتصال (منفتح – منغلق، داخل – خارج)، أو من مفهوم الاستمرار (استمرار – انقطاع)، أو من مفهوم العدد (تعدد – وحدة، مسكون – مهجور)، أو من مفهوم الإضاءة (مُضاء – مظلم، أبيض – أسود)[2].

وفي إطار التحدّث عن المكان الفني نظر لوتمان إلى العمل الفني نظرة خاصة؛ لأن هذا الأخير محدّد المساحة (اللوحة الفنية، أو التمثال، أو القصيدة، أو الرواية)، فمن جانب يشغل العمل الفني مكانا معيّنا، ومن جانب آخر يُمثّل المكان المشغول حقيقة أوسع من مساحته وأشمل منه تتمثل في العالم اللامتناهي، بدليل أن كلّ الأعمال الفنية تشكّل مجتمعة مع بعض أمكنة معيّنة تمثّل فكرة حول العالم وما يحتويه، وإدراكنا له لا يتحقق إلا بالإحساس العميق إزاء ما يحمل من أفكار، على أساس أن تواجد هذا العنصر يمثّل جانبا من جوانب فنيته، فالمكان الفني هو المكان الذي نحسّه ونُدركه بخيالنا حسب اعتقاد لوتمان، حيث يعتبر تحديده للمكان الفني صورة لمحاكاة موضوع فضفاض لا مُتناهٍ، ومحاولة تحديده وإخراجه في شكل فني مُتناه، والمحاكاة تعني تصوّر الأشياء في مادة خلاف مادتها وبعلل غير عللها الطبيعية، فالصورة المحاكاة في الفن هي الصورة الطبيعية، والطريقة المحاكاة هي الطريقة الطبيعية في الفعل ولكن التركيب المراد ينتمي إلى الفن، لأنه يأخذ جميع صور المكان من الواقع والطبيعة ويُقحمها في

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.
[2] المرجع نفسه، ص 35.

أجناسه الفنية المتنوّعة حسب الصورة والوضعية التي يراها مناسبة، وأي تعديل قد يكون خفيفا أو مبالغا فيه لخدمة غرضه الفني والفكري لأن الطبيعة خزّان للفن الإنساني، فمن خلالها وُلِد الفن، وعبرها تمرّس في رسم صوره الخالدة[1]. ويبقى تكوين هذا المكان في الفن بفضل اللغة التي تُدخِله في نظامها الخاص، لتمنحه دلالة قد تكون من طبيعته الخاصة، أو قد تكون بسبب توظيفه في العمل ورؤى العمل، فاللغة هي المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات في تحويلها العالم إلى أنساق قد تكون اجتماعية أو ثقافية أو دينية.

3.3.3.1 عند فلاديمير بروب Vladimir Propp:

يعتمد في دراسته المرفولوجية الشهيرة للحكاية الروسية على المكان الذي ينقسم إلى الأنماط الآتية:

- **المكان الأصل:** يمثّل مسقط الرأس ومكان العائلة الحميم، لكن تحدُّث فيه الإساءة **(Méfait)** مترتبا عنها سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح والإنجاز، فأطلق **غريماس (Greimas)** على هذا المكان مصطلح **(Espace hétérotopique)** بمعنى مكان الأنس الحاف، وتتمثل وظيفته في إعادة التوازن للبطل، وتحقيق الانسجام مع المجتمع.
- **مكان الاختيار الترشيحي:** مكان عرضي ومؤقت، ويعني أن هذا المكان مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز المقوّم للافتقار، ويُمكن ترجمته بالمكان الترشيحي الحاف.
- **مكان الإنجاز:** اللامكان لأن الفعل المُغيّر للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسّم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان؛ أي نفي المكان بوصفه مُعطى **(Donné)** ثابتا وقارًّا. فالتصنيف المكاني **(Catégorisation spatiale)** الذي استنبطه بروب من الحكايات الشعبية، والذي أمعن غريماس في دراسته مرتبط أساسا بالوظيفة التي يؤدّيها داخل العمل[2].

[1] حسين فيلالي، جماليات المكان في الشعر الجاهلي، ص 81 - 82.
[2] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى تحليل نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، د.ط، د.ت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 62 - 63.

4.3.3.1 عند جوليان غريماس Julian Greimas:

تطوّر مصطلح المكان بفضل إنجازات غريماس إلى مصطلح الفضاء في الانفتاح أو الحيّز في التضييق والتحديد والاتساع والشمولية وتداعياتها النصية؛ فهو حيّز زمكاني تظهر فيه الشخصيات والأشياء مُلتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة، تتصل عادة بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسيته الروائية، لأن الفضاء ينطلق من خلفية فكرية وفنية خاصة بالمؤلف الذي يوظّفه لتحقيق وجهة نظره الخاصة داخل نصه[1].

واستعمل مصطلح الفضاء (**Espace**) في مجال السيميائيات بمفاهيم مختلفة تتمحور حول قاسم مشترك، لأن الفضاء من المواضيع المهمّة التي تستدعي كل الحواس للوقوف على أوصافه المتعدّدة (مرئية، صوتية، حرارية)، لأن موضوعه يتطابق مع سيميائية العالم الطبيعي الخارجي من خلال سلوك ونشاط الإنسان، وتُعنى سيميائية الفضاء بالبحث عن التحوّلات التي تلحق السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان، من خلال إنتاجه لعلاقات جديدة بين الفواعل والمواضيع المصنوعة ليحلّ محلها السيميائية الصناعية كبحث عن علاقة الفضاء بحركات الفواعل داخل النص السردي[2].

---

[1] عبد أبو هيف، جماليات المكـان في النقد الأدبي المعاصر، ص 125.

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 71.

4.3.1 في الطرح العربي (بين الترجمة والتمثّل والإبداع):

ظلّ الخطاب النقدي العربي بسب تبعيته وذيليته للخطاب النقدي الغربي مُترددا في مقاربة حقيقية للمكان، حتى وإن حدثت، فالصورة وُصفت بالخلط المفاهيمي والمصطلحي، ما دفع الكثير من الدارسين العرب المُهتمين بالمكان للوقوع في الخلط بينه وبين مصطلحات متاخمة له في الدلالة. وبدأت المشكلة مع ترجمة **غالب هلسا** كتاب **غاستون باشلار** (**La poétique de l'espace**) إلى العربية تحت مسمى **(جماليات المكان)**، فجعل الكثير من النقاد المغاربة يتصدون لهذه الترجمة، مقترحين مصطلح الفضاء كبديل أو مُعادل عربي يسع شموليته، وعلى رأسهم حسن بحراوي وحميد لحمداني وحسن نجمي؛ فالأخير حمّل غالب هلسا مسؤولية الخلط المصطلحي، حيث يقول: "**ورحم الله الروائي العربي الكبير غالب هلسا؛ لقد ارتكب جناية من ذلك النوع الذي نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي والأدب العربي، ومات ولا تزال ذيول الجناية حيّة متواصلة، ذلك أن الرجل اندفع تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة إلى ترجمة كتاب باشلار (شعرية الفضاء) المكتوب باللغة الفرنسية عن اللغة الإنجليزية بعنوان (جماليات المكان)**" [*].

ويُبّرر نجمي موقفه بأن الفضاء هو المصطلح السليم للترجمة، وهو من وجهة نظر فلسفية سابق للأمكنة، ولا يمكننا الحديث عن وجود مكان واحد داخل النص الروائي؛ لأن حوادث الرواية والتغيرات التي تحدث داخلها تفترض وجود العديد من الأمكنة، إما متسعة، أو ضيقة، أو بأحجام أخرى، ومجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه الفضاء لشموليته وتشكله من المكان، وهو يشير إلى المسرح الروائي بكامله، أما المكان فهو متعلّق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي. فالفضاء سابق للأمكنة، وهذه الأسبقية تصيّره موجودا هنالك، حيث ينبغي أن يستقبلها، وتأتي الأمكنة بعد ذلك لتجد لها حيّزا فيه، فهو نوع من الوسط غير المحدّد حيث تتسكع الأمكنة[1].

---

[*] يقول الأستاذ **محمد برادة: "قد يكون من بين أسباب استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذي اقترن بترجمة كتاب غاستون باشلار إلى العربي (La poétique de l'espace) تحت عنوان محرّف هو (جماليات المكان).**
إن مُترجم الكاتب لم يفهم في نظرنا المحتوى الأساسي لكتاب باشلار، فانعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية وعلى فهمه للأطروحة الباشلارية، حيث اختزلها إلى أن المكان هو المكان الأليف والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تُذكرنا، أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة". ينظر: مداخلة محمد برادة في ملتقى الإمام الأصيلي بمدينة أصيلة المغربية حول (المكان والإبداع)، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 244، الأحد 18 شتنبر 1988م، ص 5. نقلا عن حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2000م، الدار البيضاء، المغرب ، ص 43.

[1] حبيبة العلوي، الفضاء الروائي، ص 21.

وتُقدّم **سيزا قاسم** في **(بناء الرواية)** فهما أكثر عمقا للفضاء باعتباره صورة للفكر البشري ومكانا خياليا، له مقوماته تخلقه اللغة، وتشكّل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه. حيث تعتمد على التقاطبات المكانية التي يمكننا من خلالها إخضاع كل المنظومة الإنسانية لإحداثياتها:

- **عالي ≠ وطئ = قيم ≠ رخيص = رفيع = سوقي**
- **يمين ≠ يسار = حسن ≠ سيء**
- **قريب ≠ بعيد = الأهل ≠ الغرباء**
- **مفتوح ≠ مغلق = سهل ≠ ممتنع = مفهوم ≠ غامض**
- **محدود ≠ لا نهائي = فــانٍ ≠ خــالد**[1]

فإضفاء صفات مكانية على الأفكار المجرّدة يُساعد على تجسيدها وبالتالي تُصبح مفهومة أكثر فأكثر، ولعل هذا التجسيد المكاني ينطبق على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتداد إلى التصاق معانٍ أخلاقية بالإحداثيات، وهو في الأساس نابع من فكر المجتمع وحضارته وطريقة تفاعله فيما يخصّ علاقة الأفراد فيما بينهم؛ فلا يستوي أهل اليمين وأهل اليسار كما يتدرّج السلم الاجتماعي من فوق إلى تحت، والأخلاق العالية والأخلاق الواطئة، والذهن المفتوح والذهن المغلق والأهل (قريب) والغريب (بعيد)[2]. غير أنها قادت الفهم إلى مأزق كبير لربطها المكان بالوصف ليصبح في الأخير "**مجرد خلفية تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث وتطورّها، وإذا كان الزمن يمثّل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويُصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث**"[3].

وتُقدّم **اعتدال عثمان** الفهم ذاته في **(إضاءة النص)**، حيث ترى أن المكان لا يقتصر على كونه مجرّد أبعاد هندسية وحُجوم، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجرّدة، يُستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يُستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرّد، فاعتدال تخرج بالمكان من كونه رقعة جغرافية يعيش ضمن نطاقها الإنسان إلى إطار تجريدي

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 75.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه، ص 76.

يُمارس نوعا من السلطة العقلية الذهنية على تفكير الإنسان، لأن المكان بتعقيداته النفسية والاجتماعية والإنسانية على العموم يمثّل بؤرة انطلاق لتفكير، يمارَس ضمن أبعاده الوجودية[1].

وتُكرّس **مجلة (ألف)** المصرية عددا خاص لما أسمته **(جماليات المكان)** رغم عدم دقة الدراسات العربية والأجنبية المنشورة في العدد، إلا أن الفهم الذي بلورته هيئة التحرير في اختبارها للنصوص النظرية المُترجمة، "**فلا شك أن المكان يمثّل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أنه لم يعد يُعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يُعتبر مُعادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكنه يُنظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يُشكلان بُعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي. ويظل يلعب المكان دورا هام ورياديا في تكوين الكيان الاجتماعي وفي التعبير عن المقومات الثقافية**"[2].

ووقع اختيار **حسن بحرواي** في **(بنية الشكل الروائي)** على المكان أو الفضاء الروائي "بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز، بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات"[3].

ويسمّي بحراوي الباب الأول المخصص لدراسة الفضاء الروائي بـــ**(بنية المكان في الرواية المغربية)**، بالرغم من أنه سيواصل حديثه بتردد بين المصطلحين (المكان والفضاء) كما لو كانا شيئا واحدا، بل إنه يُترجم كتاب باشلار **(شعرية الفضاء) بـــ(شعرية المكان)** في دراسته للقيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية. فاعتمد بحرواي على عدد من التعريفات الأكاديمية النظرية التي تحدّد مفهوم الفضاء الروائي بكثير من العمق، غير أن دراسته لم تتمثل هذا الأفق النظري، لإيمانه العميق أن الزمن، زمن الخطاب وزمن القراءة هما العامل الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه، وربما لاختياره أحد السُبل الممكنة منهجيا وإجرائيا للعبور إلى المتن الروائي المغربي الذي تتبدى فيه عموما نوع من هشاشة

---

[1] بسام علي أبو بشير، جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 15، ع 2، سنة 2007م، قسم اللغة العربية، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، ص 273.

[2] مجلة ألف المصرية، عيون المقالات، ط 2، سنة 1988م، الدار البيضاء، ص 102. نقلا عن حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 54.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 20.

الوعي الجمالي والفكري بالفضاء. وبناء على هذا اختار طريقة التقاطبات المكانية لانسجامها مع المنطق والأخلاق السائدة والآراء السياسية المُعتنقة[1].

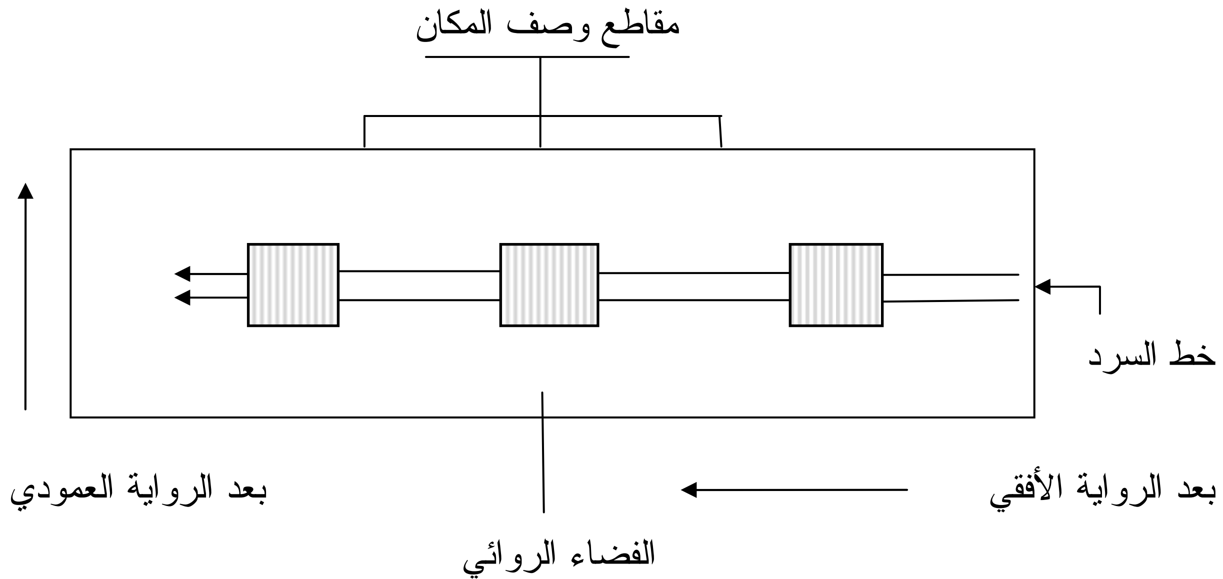
ويبدو **حميد لحمداني** في كتابه **(بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي)** أكثر تقدّمًا في اشتغاله على مكوّن الفضاء، إذ جعل مبحثا خاصا له في كتابه **(الفضاء الحكائي)** مقدّما جُهده الخاص حول حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بالمكان، حيث يصل إلى أن الفضاء حيّز مكاني في الرواية أو الحكي عامة، على أساس أن الروائي يقدّم حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تُشكّل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن. فيُقدّم لحمداني أهم مكونات الفضاء الروائي لإدراكه تعدد الاجتهادات النظرية الغربية بخصوص مفهوم الفضاء، وعلى ضوء هذا رصد أربع مكونات فضائية هي:

- **الفضاء كمعادل للمكان.**
- **الفضاء النصي.**
- **الفضاء الدلالي.**
- **الفضاء كمنظور أو رؤية.**

ويرى أن ضوابط المكان في الرواية مُتّصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطّعة، تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث أو تطوّرها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة الموضوع الروائي، "**فمجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نُطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العلم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية (...) إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي. إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يُمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي**"[2].

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 55.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

ويُقدّم لحمداني تخطيطا يوضح من خلاله كيف يلف الفضاء مجموع الرواية، بما فيها أحداثها التي تقوم في السرد، لأن هذه الأحداث تفترض استمرارية المكان وحضور السيرورة الزمنية فيه[1]:



[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 64.

5.3.1 المصطلحات المتاخمة للمكان:

كثيرا ما أثار مصطلح المكان بمفهومه **الفرنسي (Lieu) أو الإنجليزي (Place)** جدلا في الوسط النقدي العربي على اعتبار أنه من المفاهيم المستوردة التي أثارت مشكلة في الترجمة وضبط المصطلح، وبالتالي اختلاف وجهات النظر في ما تعنيه كثرة المصطلحات العربية للمفهوم الواحد، بسبب ارتباطه بمصطلحات أخرى كالفضاء، البيئة، والحيز.

1.5.3.1 الفضاء L'espace:

يعني الفضاء في الشعرية الحديثة "ذلك المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكنه إلى جانب ذلك أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[1].

وكان مصطلح الفضاء في بداية ظهوره مصطلحا أدبيا غير واضح، مفتقرا إلى معرفة نظرية عميقة، إلا أن كتابات الألمان أمثال **هنري ميتران (Henri Mitterand)** أسهمت إلى درجة كبيرة في تقريب الأسس الجمالية لهذا المصطلح، باعتباره مصطلحا نقديا قد يُغني النقد، خاصة ما يتعلق منه بالأعمال السردية.

كما كان للشعريين اهتمام كبير به في أبحاثهم وأعمالهم النقدية (خاصة الروائي منه) في بداية الستينات والسبعينات من القرن الماضي، حيث أسهم الفرنسيون في تطوير البحث فيه، ومنهم **جورج بولي** في كتابه **(Georges Poulet) (L'espace proustien)** الصادر عام 1963م، **وورولان بورنوف (Roland Bourneuf)**. أما كتاب **باشلار (La poétique de l'espace)** فهو من أهم ما أُؤلف في هذا الموضوع[2].

ويتشكّل الفضاء من عدة أمكنة، يكون معادلا لمفهوم المكان في الرواية، ويُطلق عادة عليه الفضاء الجغرافي **(L'espace géographique)**، لأن الروائي دائما يقدّم حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكّل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، لأن أحداث الرواية لا يُمكن لها أن تجري في مكان واحد فقط حتى وإن سمّاه الروائي وركّز عليه انتباه القارئ من البداية حتى النهاية، لأن صورته قد تخلُق أماكن أخرى في خيال القارئ وذهنيته خصوصا تلك التي تكون مُعتمدة من أبطال الرواية أنفسهم؛ فالبطل مثلا يعيش في المكان الذي اختاره له الروائي، لكن ذهنه يخلق مكانا بعيدا عن مكان الرواية الأصلي. ويتشكل الفضاء من الأمكنة التي نراها ضيقة لا تصنع شيئا، فمهما قلّص

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 123.

[2] المرجع نفسه.

الكاتب روايته تتسرّب أمكنة أخرى إليها ولو كان ذلك في المجال الفكري لشخصياتها[1]. فيصبح الفضاء سندا **(Support)** أساسيا للعمل السردي وهُوية أساسية من هُويات النص لا يمكن اختزالها، فهو المادة الأساسية التي تشكّل الكتابة الروائية، وأي إلغاء للفضاء إلغاء للنص، لأنه شكّل على الدوام عالما تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، واعتُمد كمعيار لقياس الوعي البشري، مما جعله حاضرا في الكتابة الأدبية الحديثة، بوصفه مكانا تدور فيه الأحداث والوقائع الإنسانية، ومنه تخرج النتائج الإنسانية والاجتماعية، فهو كتابة جمالية تكوينية، مُشكلا ذاكرة وهُوية ومحورا إشكاليا يكوّن تساؤلا حول وعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي والسيكولوجي والأيديولوجي[2].

وأصبح مكوّن الفضاء لدى العديد من الكتّاب إستراتيجية للقراءة والكتابة، بمعنى إستراتيجية خطاب أدبي مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جماليا ولسانيا وثقافيا ومعرفيا واجتماعيا، وفي نفس الوقت يمنح نفسه للآخر بصريا وروحيا؛ بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب، وصولا إلى أبعد مستويات المُتخيل والتجريدي. ويقودنا هذا إلى أن الفضاء كإستراتيجية يعدّ تنظيما مكانيا تتوزع فيه العلامات في آن واحد لتنظّم مجريات الخطاب الروائي[3]، فالرواية الجيدة إن صح الحكم القيمي هي التي تبتكر الفضاء لخدمة إستراتيجية الكتابة والقراءة، على اعتبار أن كل رواية إنسانية تأخذ من الفضاء شكلها البنائي والفكري، وتتخذه منطلقها الفكري والفني والإنساني في إيصال معانيها للقارئ، فلا يمكن أن نتصوّر وجود رواية بدون فضاء. فالفضاء يمتلك حضورا في النص من خلال اللغة والتركيب والزمن والأحداث في تفاعل الشخصيات، لكنه يبقى منتظرا للحظة إدراك منا تمنحه حضورا واستجابة في أذهاننا.

ويبقى الفضاء موجودا في بداية النص أو نهايته، حيث يتكوّن بالأمكنة الحاضرة والغائبة في النص، لامتلاكها هندسات مختلفة تعرض وجهة نظر المؤلف، تقطيع **(Découpage)**، تركيب **(Montage)**، إنه ينضوي في بلاغة اجتماعية، في سنن شائع للأمكنة، يعارض بين المدينة والقرية، بين الإقليم والعاصمة، بين المركز والهامش، ويؤكد الاختلاف والنظام المتضمّن للعلاقات، ليدخل في لعبة مقارنة مع الزمن (تثمين وتبخيس متلازمان ومتعاكسان الواحد مع الآخر)[4]. وما يحمله الفضاء من مكوّنات معرفية ونفسية واجتماعية متناقضة تجعل

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.
[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 45.
[4] المرجع نفسه، ص 68.

من قراءته ذات دينامية تحمل المتعة؛ أي أنه أثناء ممارسة نشاط القراءة يحدث انسجام بين الذات البشرية القارئة وبين ما يتضمنه الفضاء من موضوعات وهوامش ذات امتدادات وعلائق فضائية في حقله السردي. فتمنح قراءتنا للفضاء ذاكرة وهوية وبنية اجتماعية وسيكولوجية ومعرفية من خلال السياق الذي يرد فيه والأمكنة التي يمتلئ بها، وعند الانتهاء من فعل القراءة تنبعث في الذاكرة القرائية أحاسيس[1].

وإذا كان الفضاء يمثّل المكان في بُعدِه الشمولي، فإنه يَستحيلُ إلى ما يُشبه الخطّة العامة للروائي في إدارة أحداث الرواية؛ فتعتبره **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** واجهة مسرحية للعالم الروائي في أحد تصريحاتها؛ "**إن الفضاء بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تُهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلّف مُتجمعا في نقطة واحدة، كل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب وهذه الخطوط هم الأبطال الفاعلون (Les Actants)، الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي**"[2].

ولا يمكن أن يكون الفضاء أبدا فراغا بل هو في الأصل يحمل دلالة للعمل الذي يحلُّ فيه، لأنه منزوع من الوسط الإنساني، حتى وإن كان هناك شيء بلا معنى فإنه يتوجب علينا أن نبتكره له، وإلا فلن تكون الإنسانية جديرة بإنسانيتها على النحو الذي أوضحه رولان بارت، لأنه يقرّب معنى العمل الأدبي كأنه عمل تصويري، من جانب أنه يُسائل طبيعة ووظيفة العمل من خلال معنى الفضاء في الكتابة الروائية، بتطويعه بعض المُعطيات النظرية لفن التصوير لتشغيلها في القراءة الأدبية. وفي محاولة للإمساك بحقيقة الكتابة من بحثنا في دلالة الفضاء التي ليس مجرّد خريطة جغرافية، إنّما هو نتاج لاشتغال دلالة معيّنة للنص المكتوب والمقروء، من حيث أنه كباقي العناصر التكوينية للخطاب الروائي، يُعيد القارئ بناء معناه، ويشكّل مظهرا من مظاهر نشاط القراءة، لأن الفضاء بناء تشكّله اللغة ومعناه لا يُفهم خارج اللغة، وإعادة بنائه لغويا يعني إعادة تشكيل النص من جديد من خلاله[3].

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 75.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61
[3] حسن نجمي، المرجع نفسه، ص 84.

2.5.3.1 الحيّــز:

إذا كان الفضاء يرد للدلالة على انفتاح المكان وشموليته الدلالية والفكرية والمرجعية، فإن مصطلح الحيّز يرد للدلالة على معنى الضيق والمحدود؛ فالمعنى اللغوي العربي يُقابل المصطلح السيميائي الغربي **(Spatialisation)** الدال على إنتاج نوع ما من الحيّز أو اتخاذ كيفية ما للتعامل معه[1].

ويعتقد غريماس أن الحيّز شيء مُمتلئ ذو امتداد مكتمل، لكن يبقى استعماله في السيميائيات يحظى بحذر شديد، لأنه تمّ تجاهله في الكتابات الغربية إبداعا ونقدا. ولذلك يُمكن أن يرد الحيّز الأدبي بحجم أو وزن أو امتداد أو حركة في سلوك الشخصيات، أو في تمثّل النص الذي يتعامل معه الحيّز، وحين تتحرّك الشخصية الروائية من حيّز (أ) إلى حيّز (ب) يجب رصد حركتها الحَيزية، على أساس تنقلها من الأول إلى الآخر أو استقرارها أو عدم استقرارها في أحدهما، فكل ذلك لا صلة له بالمكان الحقيقي ولا بالفضاء بمفهومه الشمولي، لأن الشخصية كائن ورقي وحيّزها ورقي هو الآخر، لكن اللغة وحدها هي التي تحمل الحقيقة الأدبية؛ لأن الحيّز حين ينقلنا إلى آخر هو في حقيقة الأمر ينقلنا من مكان إلى آخر عبر آلية الوصف التي تفكّ رموز العمل الأدبي في ذهنية المتلقي [2].

ويرى **عبد الملك مرتاض** أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيّز؛ فالفضاء يحمل معنى يجري في الفراغ والخواء، بينما الحيّز ينصرف إلى مفاهيم البروز والنتوء والوزن والثقل والحجم والشكل. فيمثّل الحيّز وجهة نظر أو رؤية، بتنقله من مفهوم ضيق أو واسع إلى رؤية فنية كما ترى كريستيفا، لكن عبد الملك مرتاض يتعارض معها بداعي أنه ليس هناك أهمية من هذا التوظيف لامتلاك الروائي لوسيلة اللغة وتهيئة الذهن لها، لأن الحيّز يمثّل منظورا فنيا وفكريا وفلسفيا حتى وإن كان يعني رقعة محدودة وضيّقة في العمل الروائي[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه، د.ط، سنة 2007م، الجزائر، ص 296.
[2] المرجع نفسه، ص 301.
[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 127.

6.3.1 دور المكان الروائي:

المكان بنية تحتية مهمة في أي عمل روائي يدخل في تكوينه؛ فهو المنطلق الأساسي لتشكيل رؤية العمل ووحدته المفهومية، وهو أيضا بنية فوقية تشكّل الفضاء الروائي العام، وأثناء اختراقه من الشخصيات يتسع ليشمل العلاقات بينها وبين الأمكنة التي تمارس فيها نشاطها المعتاد، ليصبح في النهاية نوعا من الإيقاع المنظِّم لها ومتجاوزا المفاهيم التي عدّته مجرد ديكور أو مسرح للأحداث[1].

فالمكان يشكّل هوية الإنسان حين يكون قائما وأركانه صحيحة، أما إذا تعرّض للهدم فالإنسان يُصيبه التدمير أيضا، أي زوال قيمه وأفكاره وتاريخه من منظومته، وبالتالي يُصبح يُعاني الخلخل النفسي العميق على المستوى الفردي والجماعي في آن واحد[2].

وبناء المكان وتهديمه يُساعد على قراءة الرواية من خلاله الأبعاد الخفية للنص. ولعلنا نقف هنا على قضية التلاعب بالمكان في النص الروائي؛ حيث يُمكن استغلاله بإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، وهو الأمر الذي يجعل المكان يحمل دلالة تتفوّق على دوره المألوف كديكور أو وسط يُؤطّر الأحداث، فيبقى محورا يقتحم السرد ومُحرّرا نفسه من روتينية الوصف، لقدرته على حمل معانٍ كثيرة، يسعى من خلالها الروائي إلى إبراز فكرته ومواقفه الخاصة، إلى جانب إبراز مدى أهمية وخصوصية عنصر المكان في العمل الروائي وخارجه[3].

ولا يُمكننا الوصول إلى دلالة المكان إلا من خلال تحديداته النفسية والاجتماعية التي يقدّمها الكاتب، لأهمية الدور الوظيفي الذي يلعبه في الرواية متجاوزا مرحلة التهميش التي كانت موجودة في الروايات التي تعتمده كعنصر مغامرة أساسي لبنائها دون بنية فضائية خاصة ودالة، إذ يُمكن لهذه الأبنية المغامراتية أن تُستبدل في المكان؛ أي يحلّ مكان محل آخر دون أي يغيّر ذلك في نسق حركة الأحداث وتطوّرها، لأن العمل الروائي في عملية بنائه يحمل أبعادا استعارية من ناحية انتقائه، على اعتبار أن المكان المختار لا يكون بريئا في توظيفه الفني، فإنه في الغالب الأعم يحمل شفرات دالة تتفاعل إن لم تؤسس لأبعاد الحركة والدلالة في العمل، ومن هذا المنطلق يقول **فان ليوفن (Van Luauven)**: **"أساليب وصف المكان تنطوي على معنى يرتبط ارتباطا لا انفصام فيه بتفسير قصة أو قصيدة معينة، كما يُمكن أن يُربط أيضا بالإطار**

---

[1] أحمد زياد محبك، متعة الرواية، ص 31.

[2] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 2003م، الدار البيضاء، المغرب، ص 53.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 71.

الأعم والمحدّد ثقافيا لتصوّراتنا المكانية، وبالتالي فإن أشكال تمثيل المكان في الأدب هي جزء من بنية ثقافية تقوّم التجارب الفردية بالإحالة فيها"[1].

وظفر المكان بدور مهم في تصوير الإطار الذي تبدو فيه الفكرة جوهرية من خلال حضوره في النص الروائي كعنصر مهم في تحقيق الإيهام والهروب من عالم الواقع إلى العوالم المغرية، بينما كان موقف الكتّاب مختلفا حوله، ووجهة نظرهم إزاءه تغيّرت تبعا للدور الذي يقوم به في النص، ليلعب دورا أساسيا في التعبير عن الأفكار وتشكيلها، فهو كما صرّح ليونارد لوتواك قادر من خلال الأدب على التعبير عن رعب الأرض وبهجتها، وعن الهروب والاتحاد في آن واحد، وهو مرآة عاكسة لظروف المجتمع وإحساسات الإنسان في شكل واقعي يعيه قارئ العمل حتى وإن لم يكن واقعيا، لأنه يُورد فيه عنصر الزمن الذي ينقاد للخيال أكثر، ويعتبر المكان أحد أشكال الوجود الذي يفترض وجود الزمان الذي لا يكتمل معناه ولا يتحقق فعله إلا من خلال ظهور آثاره في الإنسان والطبيعة، ولكي يظهر الزمان آثاره لا يمكن أن يجري في الفراغ السديمي، فلا بد له من مكان يجري فيه، ولهذا يعد المكان العنصر الهام الحيوي للزمان، ولذا يتوحد المكان والزمان في تشكيل إحداثيات الحدث الروائي[2].

[1] لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجمالية الرواية، ص 211.
[2] آمنة عشاب، الحبك المكاني في السياق القصصي القرآني، ص 13.

4.1 المبحث الرابع

العلاقة التفاعلية بين الشخصية والمكان

من المهم قبل الدخول في بيان علاقة المكان والشخصية التفاعلية التطرّق للعلاقة التي تجمع بين المكان والزمن (**الزمكانية**) ، حيث سمّاها **باختين كرونوتوب (Chronotope)**؛ **فيقول:** "**ما يحدث في الزمكان الأدبي هو انضمار علاقات المكان والزمان في كلّ واحد مدرك ومشخّص، الزمان هنا يتكثّف، يندمج في حركة الزمان والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث وتاريخ، وعلاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يُدرَكُ ويُقاس بالزمان**"[1].

ولا يعيش المكان مُنعزلا عن باقي عناصر السرد الأخرى كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية، وعندما لا نربطه بها يُصبح فهمنا لدوره أمرا عسيرا، لتَحدّده من خلالها، والعكس صحيح؛ فوجوده مع عنصر الزمان يشكّلان الفضاء، ويضطلع الأخير بتكوين الوجود الإنساني، من خلال انفراد كلّ بيئة مكانية بخصائصها الطبيعية والمناخية والجيولوجية والأركولوجية والأنثروبولوجية، كما أنّها تمتلك ذاتيتها التاريخية لاعتبار واحد هو أن لكلّ رواية علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان من ناحية، والزمان والشخصية من ناحية أخرى، أي بين حاضر الشخصية وماضيها. ولذلك يبقى الزمان والمكان في تبادل للمنافع وتوازي القوي؛ فالمكان يَزمُن بالزمان والزمان يَمْكُن بالمكان، بمعنى أن الزمان فراغ دون مسكنه في المكان، والمكان فراغ دون أن يتجدّل مع الزمان، فهما يُمثّلان الطبيعة التي تعني مرجعية الفنان الأولى، فيعيش الإنسان في عالم يتصف بوجود بعدين أساسين هما الزمان والمكان، يأخذ في وجودهما رصيده المعرفي والفكري والثقافي. فالمكان أقدم من الإنسان، وبوجود كينونته في المكان يُعيد تشكيله وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية والثقافية[2].

واختلفت نظرة الروائيين وتعاملهم مع المكان بشكل خاص بعد القرن التاسع عشر؛ حيث أصبح عنصر المكان من السمات الأساسية في دراسة أي إنتاج روائي، لأن جيل هذا القرن قام بتحديد المكان بشكل مفصّل حتى يتحقّق تجسيده أمام القارئ. في حين تعامل روائيو القرن العشرين مع المكان بطريقة مختلفة؛ حيث لم يعد لديهم مجرد إطار للشخصيات تتحرّك في مساحته الروائية لتحقيق هدف معين، بل أُعيد تشكيله ليحقّق عنصر التفاعل مع الشخصيات، الزمان، والأحداث في شكل من أشكال التفاعل الإنساني بين المكان والخصائص الإنسانية[3].

---

[1] جمال شحيد، تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي "الرواية والمدينة" (دورة إدوارد سعيد)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ج1، ط1، سنة 2008م، القاهرة، مصر، ص 298.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 328.

[3] أحلام محمد سليمان بشارات، البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين (من عام 1993م إلى عام 2002م)، رسالة دكتوراه، سنة 2005م، تحت إشراف الدكتور عادل أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ص 129.

ومع التسليم بوجود علاقة التأثير والتأثر بين المكان والشخصية فإننا لا نجد غرابة في أن يكون المكان قطعة حسية من ذات الشخصية، وحين يقوم الروائي ببناء المكان في الرواية يعمد إلى جعله مُنسجما مع طبائع الشخصية ومزاجها بحيث يبدو خزّانا حقيقيا للحالة الشعورية والذهنية لها، فيمكن للمكان أن يقوم بدور **العاكس (Réflecteur)** لشعور الشخصية الروائية من جهة، والقيام بدورها من جهة أخرى باعتباره تصويرا لغويا يشكّل مُعادلا حسّيا ومعنويا للمجال الشعوري والذهني للشخصية، كما يمكن أن يمثّل المكان رمزا من رموز الانتماء للشخصية، إذا كان المكان أليفا في علاقته بالشخصية، أما إذا كان مُوحشا، تتغيّر علاقته بالإنسان كثيرا؛ تتحصر حرّيته حسب نمطية النظام الجديد الذي يعيشه، فيستحيل كائنا متوحشا ينتهك حرمة القانون[1].

ويُحيلنا الوضع المكاني الإنساني إلى حالة المجتمع الذي نعيشه، فحين يكون المكان الذي وُلدنا فيه وترعرعنا فيه، نشعر فيه بحرية وطمأنينة، فهو المكان الحقيقي والأليف، مما يجعل الإنسان يُقيم علاقة مبنية على الأخذ والعطاء. فالشخصية لها دور في رسم المكان وتشكيل أبعاده الدالة؛ فالإنسان يقوم بحركته الداخلية والخارجية بإضفاء جمالية على المكان، فبدون إنسان يستحيل إلى قطعة جماد، والإنسان بعواطفه ومشاعره ومزاجه يأخذ من الطبيعة (تُعادل الطبيعة مفهوم المكان في طقوسها وفصولها)، وهذا الأمر يساعده على ترقية نفسيته (تقنية طبيعية من المحيط)، في رسم المكان الذي يُريد تشكيله عبر المساحة الذهنية، فتتكون الفنية في إنجازاته البشرية التي تناسِب مزاجه ومزاج محيطه (مكانه)[2].

ويرى **فيليب هامون** أن البيئة الموصوفة تؤثّر على الشخصية وتحفّزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل، حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف لمستقبل الشخصية، ومعنى هذا أن الشخصية تتأثر بالمكان الذي تعيش، وصورة المكان هي صورة الشخصية[3].

وإذا كان تقديم المكان مُرتبط بتقديم الشخصية، فالأخيرة لا تخضع كليا للمكان، بل العكس هو الذي سيحصل؛ فالأماكن تقوم بدور فهم الشخصية، ومن هذه الناحية يمكننا اعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات، حيث يجري التحديد التدريجي لخطوط المكان الهندسية، وذلك لكي يأتي مُنسجما مع التطوّر الحكائي العام، وهكذا يحدث التطابق بين الشخصية والمكان. فبرز اتجاه يقول بهذا التطابق جاعلا المكان

[1] عبد الصمد زايد، جماليات المكان في الرواية العربي (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، ط1، سنة 2003م، تونس، ص 159.
[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 96.
[3] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

تعبيرات مجازية عن الشخصية: "**إن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان**"[1].

وهو الأمر الذي أكدته الشعرية الجديدة من خلال حديثها عن العلاقة الجذورية التي تربط المكان بالشخصية، وجعلت هذا المكوّن السردي خزّانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، إذ تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة، يؤثّر كل طرف في الآخر.

وظهرت اتجاهات محايثة تعطِي الشخصية أهمية فائقة في تشكيل المكان المحيط بها، دون تجاهلها للفروقات الشكلية والوظيفية التي تجعل الشخصية تختلف عن المكان. ففي سياق البحث عن أوجه الخلاف بين الموقفين يكشف هنري ميتران على أن "**الافتراضات النظرية التي طُبّقت على الشخصيات العوامل لا تؤدّي إلى نفس النتائج إذا طبّقت على الأوضاع المكانية في الرواية، فتحمل الشخصية دينامية (القوة الموجَّهة بتعبير سوريو)، إن المكان واضح الجمود والثبات، وذلك بخلاف الشخصية التي تنتقل من مكان لآخر مُحافظة على قدراتها في التدخّل، وحتى في حالة غيابها، تظلُّ موجودة وتحافظ على مكانتها ودورها في البنية العاملية، أما المكان فليست له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء، ولذا يقتضي وجود الشخصيات والأحداث وليس العكس**"[2].

[1] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 31.
[2] المرجع نفسه.

2. الفصل الأول

بنية الشخصية والمكان في عائد إلى حيفا (من توصيف المكونين إلى دلالتهما)

1.2 المبحث الأول

توصيف الشخصية والمكان في عائد إلى حيفا

1.1.2 حدود الوصف المعجمي والسردي:

الوصف (Description) شكل من أشكال القول ينبني عن كيف يبدو شيء ما؟ وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره؟ ويشمل الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات[1].

ويُستشف من معنى الوصف في الاستعمال المعجمي **الإظهار**، حيث كان يُقال: **قد وَصَفَ الثوبُ الجسمَ؛ إذا نَمَّ عليه ولم يسترهُ في الاستعمال العربي القديم**، ويعني كذلك استحضار شخص ما، أو شيء ما كتابيا أو شفويا، وهو يُضاد التعريف الذي يُكوّن المفاهيم والأفكار، ويكون الوصف للأحياء والأشياء المحسوسة، فيجسّد الشخص أو الشيء الموصوف له، بطريقة تُنقل في الذهن البشري، تصل إلى تجسيد هذا الشيء، من الناحية الحسية أو الفنية، لأن الوصف المتمكّن (الجيد) يعمد من خلاله الشخص إلى تجميل لغته، فدخوله في الكلام يُوقِف انتباه السامع في تتبع المقاطع الوصفية[2]. فالوصف تمثيل الأشياء، أو الحالات، أو المواقف، أو الأحداث في وُجودها ووظيفتها، مكانيا لا زمانيا، حيث يُحدّد الراوي الموصوف في بداية الوصف، ليُسهّل على القارئ الفهم والمتابعة، أو يؤخّر تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتشويق[3].

ولذا يُلزم النقاد الوصف الخيال، لتحقيق غاية الإنتاج الأدبي، وهو التواصل بين الكاتب والمتلقي، سواء كان النص واقعيا أو لا واقعيا (تخييليا)، فعلى الكاتب تطعيمه بالخيال الأدبي، من خلال المادة التي استقاها لنصه الإبداعي، وهو ما يَضمن من جانب آخر سيرورة الذاكرة النصية بتوالي الأجيال الأدبية، حسب الذي ذهبت إليه الشعرية الحديثة[4].

ويُؤكّد **جيرار جينيت (Gérard Genette)** أنه لا رواية بدون وصف، وإنه لأسهل علينا أن نتصوّر وصفا خاليا من أي عنصر سردي من أن نتصوّر العكس، لأن كل إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يُمكن أن تُشكّل بداية وصف له. فغاية الوصف إعادة تكوين الوضع **(Situation)** داخل السرد واستيعابه سياقا لغويا، فالأوضاع الخارجية التي يذكرها النص ينبغي أن تكون مفهومة ليصبح النص مفهوما[5].

---

[1] إبراهيم فتحي، إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية المتحدين، ط 1، سنة 1986م، صفاقس، تونس، ص 406.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 243.
[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 171.
[4] Vincent Jouve, La poétique du roman, Armond Colin, 2 Edition, 2006, France, p 24 - 25.
[5] لطيف زيتوني، المرجع نفسه، ص 172.

ويمكن إيجاز وظائف الوصف في الرواية كالآتي:

- **وظيفة واقعية:** بتقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها. ويمكن الإيهام بالعكس، أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء.
- **وظيفة معرفية:** تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية، مما يهدّد بتحويل النص إلى نص وثائقي أو تعليمي.
- **وظيفة سردية:** بتزويدها ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات، وتقديم الإشارات التي تُساعد في تكوين الحبكة.

واقترح بارت التفريق في الوصف بين نوعين من العناصر؛ العناصر المعرفية، التي تُقدّم معلومات مفهومة، لربط النص بخارجه، والإيهام بانتمائه إلى الواقع، والعناصر **الإشارية (Indices)** التي تقدّم معلومات، لا يُمكن فهمها إلا لاحقا، وغايتها ربط جزء من النص بجزء آخر.

- **وظيفة جمالية:** تعبّر عن موقع الكاتب داخل الجمالية الأدبية، فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصوّر مكانه، تُحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حدّ منافسة السرد يحيلنا إلى الرواية الجديدة في تفكيكها الشخصية والحبكة، واستخدام صور بعينها؛ (استعارات، وكنايات، ومجاز مُرسل)، يُحيلنا إلى الرومانسية أو الواقعية.
- **وظيفة إيقاعية:** تُستخدم لخلق الإيقاع في القصة، من خلال قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه، فيولّد تراخيا بعد توتّرٍ، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يُولّد القلق والتشويق[1].

وارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحَرفِي، أو التصوير الفوتوغرافي؛ فمن المعروف أن الكلام القديم سواء من له صلة بالأدب أو غير الأدب، اعتمد على تقنية الوصف لتصوير المواقف والشخصيات والأماكن بدقة متناهية، وكأنه في آلة للمشاهدة (التلفاز بالمفهوم الحديث)، على أن مواده مستقاة من الواقع المحيط، دون إغفال عملية التحويل التي تقع على المادة الخام، ونقلها من معناها الحرفي إلى معنى خيالي، ثم استخدامها استخداما جماليا. وجاء هذا الموقف نتيجة لتقنية خاصة اتبعها الكتّاب الواقعيون في طريقة وصفهم، باعتمادهم على التدقيق في التفاصيل، لأن هذا الاتجاه كلّ مواده واقعية، يُعنَى بأن ينقل صوره من الواقع المعاش، بتفاصيله الحقيقية حتى وإن تصرّف فيه أدبيا، فهذا لا يعني أن صورته وتفاصيلها المعروفة تنتفِي.

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 172.

فالوصف يأتي بأساليب مختلفة، تتوقف على طبيعة توظيفه في النص الروائي، فإما أن يُوصف الشيء وصفا موضوعيا، يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكوّنة له، أو أن يُنظر إلى الشيء من ناحية وقعه على الناظر أو السامع، فيلونون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها، فيأتي من هنا موقفان متغايران في أسلوب الوصف؛ الأول عند الواقعيين، حيث جاء وصفهم تفصيلي تصنيفي، ملتزمين الموقف الموضوعي بشكل مقبول. أما الثاني، فرد فعل على الاتجاه الواقعي، مُمثلا في تيار الوعي*، يعتمد فيه كتّابه على النظر إلى الأشياء بأنها حقيقية مستقلّة عن الشخصية، بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرّد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقّي، وتلوينها بمزاجه الخاص (لكن الغريب أن كتّاب الرواية الجديدة يرون في أسلوب الواقعيين أسلوبا ذاتيا يضفِي على الأشياء لونا إنسانيا مرتبطا بالذات البشرية، ونزعوا إلى تَشيُؤ الأشياء بعيدا عن أسلوب **بلزاك (Balzac)**، خاصة في أنسنة الأشياء في رأي كتّاب الرواية الجديدة). فنتأكد من حقيقة مفادها أن الوصف واسطة بشرية اجتماعية، يعمل من خلالها الإنسان على الإبقاء على إنسانيته حتى وإن وَصف جمادا، لكن المُهم تشكيل مدار تتحقّق فيه الإنسانية[1].

ويُمثّل الوصف أسلوبا زُخرفيا تنميقيا عند **نيكولا بوالو (Nicolas Boileau)**؛ من ناحية عدم رؤيته للوصف على أنه تقنية وصفية تجميلية تُضاف إلى المباني والكنائس، وتجريده من وظيفته الفنية وإنكار التحامه بالقصيدة، شأنه في ذلك شأن كلّ الأشكال البلاغية، فأدى بالأنواع الأدبية التي التزمت هذا المنهج إلى الاضمحلال والسقوط، بمعنى أن الوصف لم يكن لغرض جمالي، بل يحمل دلالات تحرّك المُجرّد حين يُوصَف. ودخل الوصف ميدان الكتابة الروائية الواقعية خاصة مع **بلزاك (Balzac) وفلوبير (Flaubert)**، من معنى **التأويل (Interprétation)** الذي يعمل به أغلب الروائيين اليوم، على اعتبار أن أغلب مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس، تُذكر لأنها تكشف عن حياة الشخص النفسية، وتُشير إلى مزاجه وطبعه، فإسقاط الأحوال الخارجية للوسط الذي يعيش فيه الإنسان ما هو إلا طبيعة أو حالة نفسية له، وبالتالي يضمن الوصف إلى جانب وظيفته التفسيرية وظيفة جمالية باقتران المُجرّد بالمحسوس، أو الجماد بالإنسان، مما يؤكّد أن الوصف لا يأتي بدون مبرّر، بل إن كلّ مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية والمكان، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطوّر الحدث، من خلال أسلوب الوصف المُعتمد في العمل الأدبي. فدخول الوصف عالم

---

* تيار الوعي منهج يُستخدم في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية، أي أن العمل الإبداعي يعتمد تكنيك تيار الوعي بدرجة كبيرة للوقوف على وعي الشخصية، حيث يصبح شاشة تعرض علينا المادة. ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، د.ط، سنة 1984م، القاهرة، ص 16.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 81.

الرواية يُحوّل وظيفته إلى إيهامية، تنقل العالم الخارجي إلى عالم الرواية التخييلي، فيُشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع، ويخلق انطباعا لديه بالحقيقة، مثل ما ذكره **نجيب محفوظ** في قوله: "**بأن أكثر التفاصيل صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة لا خيال، إذا أنه لا يثبِت الموقف أو الشخصية كحقيقة، مثل التفاصيل المتّصلة به، وكلّما دقّت أسرعَ القارئِ إلى تصديقها**"[1].

وفي الغالب الأعم يقوم الوصف بتجميل المكان من خلال تصويره الدقيق، لتمجيد الشخصية التي تخترقه، والدليل على قولنا أن وصف المكان عملية تمهيدية لمزاج الشخصية وطبعها، ومن ثَمّ يتحوّل المكان من مجرد ملفوظات مجازية أو مقاطع توصيفية، إلى دلالة تشخيصية اعتمادا على مقولة أن بيت الإنسان امتداد له[2].

و لا ينقل الوصف الأشكال والألوان كما تراها العين، بل يقوم بتجسيدها وفق منظور نفساني جمالي يخدم فنية النص، اعتمادا على اللغة الموظّفة، مما يساعد على خلق فضاء تتحرّك فيه الشخصيات، لإيصال أفكارها وطبعها ومزاجها الخاص في بنية مكانية تنتمي إليها.

ومن جانب آخر نعلم أن الوصف كلّما اقترب من التجريد **(مفارقة الواقع العيني)**، كلّما أثّر على نفسية المتلقّي وخلق مجالا واسعا لتأويل النص الروائي جماليا، وذلك راجع إلى أن عملية نقل المحسوس إلى المجرّد أو العكس، يخلق دينامية فنية للنص على المستوى النفسي والاجتماعي والفكري، كما أن وصف المكان مجرد تقنية لخلق الفضاء في النص الروائي، وهذا عائد إلى أن وصف شخصيات أمكنة ما وأبعادها المتعددة تشكّل الفضاء الذي يحمل العلاقات الإنسانية عبر آلية الوصف[3].

ويتم توصيف الشخصية والمكان في شكلهما الخارجي بعملية التمهيد التي يضطلع بها السرد لتهيئة القارئ بتلقّي الموصوف بالشكل المناسب، مما يفسح المجال للوصف كي يعلِن عن نفسه، بتقنية تنتمي للسرد، وتوجيهه بواسطة الموصوف (الشخصية أو المكان) الذي يستقبل التفاصيل الوصفية رغم انتماء الوصف للموصوف، الذي يشكّل لحظة من لحظات قوة السرد بتجاوز غائية السرد، باعتمادنا على **العنوان (Titre)** تعبيرا عن مضمون العلاقة الحوارية؛ حيث يمكن استعارة مفهوم العنوان وتخصيصه للموصوف، اعتمادا على أن العنوان في علاقته بموضوعه مزيج من الحرية والانضباط، أو أن النص الروائي تحت واسطة العنوان، يُمكن أن

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 82.
[2] أحمد زياد محبك، متعة الرواية، ص 36.
[3] المرجع نفسه، ص 37.

يخرج عنه من خلال بعض الامتدادات الموضوعاتية، فيتحوّل العنوان في ظل هذا **التجاوز** **(Dépassement)** إلى مجرد لعبة، في حين أن النص رغم ذلك يظلّ في علاقة ممكنة بعنوانه، وهي تحكم الموصوف بالوصف. وبذلك يمكن اعتبار العنوان أول عتبة وصفية للنص الأدبي الروائي[1].

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2009م، لبنان - الجزائر، ص 48.

2.1.2 نمذجة الشخصية في عائد إلى حيفا:

يلتقط كنفاني معظم شخصيات روايته من الواقع الإنساني الفلسطيني، قد تكون أناسا قابلهم أو قرأ عنهم، وإن كان أضفى عليهم مسحة خيالية بقدر الغرض المطلوب، لأن الروائي المُقتدِر يجعل تلقي شخصياته بنوع من الوجدانية، فتترك تمسكا بالنص، لقدرته على تشخيص واقع الشخصيات.

فكنفاني يلتقط شخصياته من وقاع الحياة المحيطة به[1]، من خلال رصد حركة الشخصيات في (عائد إلى حيفا)، فإننا نُعاين التوتر النفسي والاجتماعي والفكري، لأن الكاتب غير منقطِع عن حيثيات واقعه، حيث يقول في افتتاحية الرواية تجسيدا للطريقة المباشرة في التقاط الشخصيات*: "**وأحس المقود ثقيلا بين قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان العرق لأكثر من ذي قبل**"[2]، مما يؤكّد أن التقاط (سعيد) مبني على معطى نفسي، لإظهار مدى القلق والتوتر النفسي – الاجتماعي الذي يتخبّط فيه الواقع الفلسطيني عامة، في حين يفسح المجال في الطريقة غير المباشرة (التمثيلية) للشخصية لتعبّر عن أفكارها، وعواطفها، واتجاهاتها، ورغباتها بنفسها، كاشفة للمتلّقي عن حقيقتها الواقعية والروائية.

ويعتمد الكاتب موقف الحياد في نقل أفكار الشخصية، مصرّحا "**حين وصلا إلى مدخل حيفا صمتا معا واكتشفا في تلك اللحظة لأنهما لم يتحدثا حرفا واحدا عن الأمر الذي جاءا من أجله**"[3]. وفي بعض المشاهد يمزج بين الطريقتين، في محاولة أكثر جرأة فنية، لتجسيد الواقع مرة أخرى بتفاصيله المعلومة والخفية، عبر الحركة الخارجية، فسَردت مظهرا عميقا تعيشه الشخصية الفلسطينية، أراد النص من ورائها إيصال فكرة العمل.

فإذا كانت طريقة بناء الشخصية عند كنفاني ليست نسخ نماذج من الحياة بالمعنى الحرفي للفظة اقتباس، ولكنه في حاجة إليه؛ "**يضع ملامح استرعت اهتمامه هنا، أو لفتة ذهنية أثارت خياله هُناك، ومن ثمَّ يأخذ في تشكيل شخصيته، لا يعنيه أن تكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقا هو أن يخلق وِحدة مُنسجمة مُحتكمة الوجود، تتفق وأغراضه الخاصة**"[4].

وساعد في تجلية الملامح الداخلية والخارجية لشخصيات الرواية عنوان الرواية (عائد إلى حيفا)، فالعنوان عتبة دلالية نمرّ من خلالها إلى المظاهر التي استفتح بها الكاتب نصه والقلق

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 117 - 118.
* اعتمدنا في استشهادنا السردي لتجلية مباحث الفصلين الأول والثاني على خط غامق تمييزا عن باقي متن البحث.
[2] الروايات، ص 343.
[3] الروايات، ص 342.
[4] صبحية عودة زعرب، المرجع نفسه، ص 120.

والتوتر الذي يعترِي ظروف النص التأليفية، فانعكاسات نكسة 67م على الوضع الفلسطيني بأطيافه أثّر على العقلية العربية، التي تتخبّط في نقل صور الإحباط عبر الوسائط الثقافية المختلفة، ففي النص نقف على شخصية عائد، يحمل رواسب الماضي وصدمة الراهن، يظهر (سعيد) ذلك العائد، بملامح قلقة وخوف نفسي، واجتماعي، وثقافي من دخول (اقتحام) حيفا.

ويعدّ العنوان مظهرا دلاليا فاعلا في النصوص الروائية؛ يعمل على تجسيد درامية النص وشعريته وهُويته، في فتح العوالم المُغلقة في النص، لأنه يمثّل واسطة تفسيرية دلالية، فهو العقل الظاهر في جسد النص، وهو فرع والنص أصل، فالكاتب يختار العنوان المناسب بعد انتهائه من الكتابة، مما يؤكّد أن العنوان لم يعد يمتلك دلالة هامشية في النص، إنما يمثّل بنية مركزية فاعلة في بنائه، وأصبحت لغته المعجمية تُضيف إلى الذاكرة الجمعية دلالات جديدة، بتعالقها مع سياق النص العام، الذي يعمل على نقل تشاكلات الحركة النفسية عبر تمفصلات المضمون النصي[1].

وإذا كان العنوان الروائي جعلنا نقف على أهم سمات الشخصية في (عائد إلى حيفا)، في تتبع حركتها داخل المتن السردي، ومدى فاعليتها في الحدث الروائي، لنحدّد أهم السمات من خلال التسمية، لأن شخوص الرواية عتبة دلالية تحدّد هُوية النص بوصفها قوة مولّدة للأحداث، تؤثّر فيها وتتأثر بها، فأهم ما يميّز الشخصية اعتماد الكاتب تسميات محدّدة لثلاث نماذج مختلفة[*]، فالعملية التسموية تسمح للشخصية الروائية بالعيش خارج الحدود الدلالية، والأمر برمته مقصود؛ بمعنى أن الروائي يبدأ في بناء نصه بتحديد السمة السردية التي تَسمِ شخصية دون غيرها، وإن كان البعض النقاد كثيرا ما يعمدون إلى إضفاء صفات عديدة على شخصياتهم بدلا من التسمية، مع الأخذ بعين الاعتبار تحقيق نوع من الموازنة اللغوية والدلالية بين الأسماء ووظيفتها في السرد الروائي[2].

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، الكون الروائي (قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، سنة 2008م، بيروت، لبنان، ص 20.

[*] يمكن توضيح نماذج الشخصيات في الجدول الآتي:

النموذج الأول	سماته الروائية	النموذج الثاني	سماته الروائية	النموذج الثالث	سماته الروائية
سعيد	الاضطراب النفسي بين الوطن والابن	مريام	الأيديولوجيا اليهودية	فارس اللبدة	الوطن في صورة الشهيد
صفية	هواجس الأمومة	دوف / خلدون	الانتماء للتربية	خالد	الفعالية المقاتلة (مواقف الجهاد)

[2] المرجع نفسه، ص 135.

وفي ظلّ هذا كان اختيار كنفاني لشخصيات روايته، وهي تتحرّك في حقول ألغام نفسية واجتماعية وسياسية، ترتبط بالماضي والحاضر، وتتوجّه نحو المستقبل، فاستخدم لبنائها الوسائل الفنية الكفيلة بتحقيق هدف الرواية، وتفجير الوعي اللازم لاتخاذ القرار، والحركة والفعل، ومنها أسلوب المتناظرات والمتقابلات، والمفارقات بين الحاضر والماضي، ورصف الحالات النفسية، وهي مسلوبة الإرادة والحركة، وحرّية التصرّف والفعل، وتقديمها بأسلوب تيار الوعي، الذي يتماوج بين مُشكلات الماضي بمراحله، والحوار الهادف، ليصل ما يريد دون افتعالٍ أو تشنج، إلى جانب استخدام عناصر الإمكانات الضرورية المُتاحة في إطار الواقعية المبتغاة من العمل الإبداعي[1].

[1] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، د.ط، سنة 2005م، الأردن، ص 77.

3.1.2 **توصيف شخصيات النموذج الأول (الشخصية المضطربة):**

يلجأ الكاتب إلى اعتماد تقنية التسمية لتجسيد طرق تفاعل الشخصية مع الأحداث التي تدور في الرواية، فمُسمّى (سعيد) يحمل ملامح القلق والاندهاش، في بحثه عن المدينة المناسبة التي ضاعت أثناء نكبة 48م، فألبس الكاتب الشخصية صفة التسويف والضياع في رؤيته للواقع الحياتي، رغم أن الملامح الأولى للشخصية التي تلقيناها في بداية النص تحمل القلق والشك الذي، حتى وإن كان يحمل رصيدا معرفيا واجتماعيا يؤهّله لتفسير الوقائع.

وفي النموذج المشارك في لحظات استدعاء (سعيد)، يقدّم الكاتب شخصية (خالد) المحمّلة بحمولة دينية وتراثية، مبنية على أساس مورفولوجية اسم الفاعل، دلالة على الفعالية التي غابت في النموذج الأول (الشخصية المضطربة)؛ فيصرّح، "(...) **وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح، عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتفل الزهور، وهم إنما ينظرون إلى المستقبل، ولذلك هم يصححون أخطاءنا وأخطاء العالم كله (...) إن دوف هو عارنا ولكن خالد هو شرفنا الباقي...**"[1].

والتقط الكاتب شخصية (صفية) من المحيط الفلسطيني، تحمل ذاكرة مصدومة لفقدها ابنها (خلدون) أثناء النكبة، فأظهرها ضعيفة ومندفعة بأفكار لا تتلاءم مع المكان الجديد. وبعكسها (سعيد) يبدو أكثر اطلاعا ووعيا، فهو يقول لها بشيء من العقلانية: "**لقد فتحوا الحدود فور أن أنهوا الاحتلال فجأة وفورا. لم يحدث ذلك في حرب في التاريخ، أتعرفين الشيء الفاجع الذي حدث في نيسان 1948 (...) إنهم يقولون لنا تفضلوا أنظروا كيف أننا أحسن منكم وأكثر رقيا**"[2].

وتتفق الكثير من الدراسات الإنسانية والاجتماعية حول الملامح التي تتوفر في شخصية المثقف؛ فهو يمتلك موقف حضاري عام، يتوفر على **عنصر المعرفة (Connaissance)**، **وموهبة الحكم (Jugement)** على المواقف المختلفة، واستيعابه لأدوات المعرفة في العمل الذهني. وتتجسد هذه الملامح في شخصية (سعيد) معبّأة برصيد تاريخي مكاني، باعتماده رأي الشخصية حول الأوضاع السائدة، فتحقّق أهم شرط من شروط الشخصية المثقّفة في وجود النزعة العلمية الفردية، لتأهيل المثقّف في تقمّص دور المتمرّد على راهن المكان، مما يؤدي

---

[1] الروايات، ص 412.
[2] الروايات، ص 344.

إلى تجسيد صفة **الشعبية (Popularité)** في الذاكرة الروائية العربية؛ فمجال تكوين (سعيد) نتاج حصيلة عمليات التفاعل بينه كمثقف، والمواضيع الاجتماعية[1].

وتُقدّم الرواية (صفية)، شخصية تفتقر للمؤهلات العلمية والخبرة الحياتية؛ فهي من الريف وتكوينها النفسي والجسمي لا يتلاءم مع العيش المديني المعقّد[*]، "**ذلك التعقيد الذي يبدو راعبا**"[2]، فهي امرأة تزوجت من (سعيد) قبل الحرب بقليل، وحين حدثت الحرب كان لها ابن يسمّى (خلدون)، ويوم الحرب بالذات بلغ الشهر الخامس من عمره. وتبدأ الحرب وتبقى بانتظار زوجها الذي لم يعد، وتنطلق بين الناس والسيارات، وهذا مؤشر على أنها أم ريفية بسيطة لا تستطيع تدبّر أمرها[**]؛ "**كانت تفكّر به عندما جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة حيث تعرف أنه هناك، وكانت تشعر أنها أكثر أمنا فالتزمت البيت فترة، وحين طال غيابه هرعت إلى الطريق دون أن تدري[***] على وجه التحديد ما الذي كانت تريده**"[3]. وفي ظلّ هذا التزاحم تجد نفسها تتذكر طفلها الموجود في السرير، حيث رددت اسمه ألف مرة، وكأنها تودّعه مرغمة. لتعود بعد عشرين عاما تكشف عن أساريرها، وتجرؤ من جديد على استعادة (حيفا) المدينة والمنزل، مُخفية دموعها العزيزة خجلا، وشعورا بالذنب عن الابن الذي أضاعته، والذي كان يحمل اسم (هو) بعدما اتفق الجميع أنه مات.

وتبدِي في البيت سذاجة مُطلقة في معالجة عودة ابنها، من خلال احتكامها لمقولة اللحم والدم، وأن ابنها الضائع لن يُفرّط في هذا النداء، لأن شعور الأم كما تعتقد هذه المرأة البسيطة يُثبت بقوة صدق وواقعية رؤيتها، فهي أم تُحاول أن تُكفِّر عن جريمتها بقدرية غبية، بالبكاء والانتصار لنداء اللحم والدم، من دون أن تبدِي وجهة نظرها في الموضوع[4].

---

[1] عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882م - 1952م)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، سنة 1985م، بيروت، لبنان، ص 25.

[*] لا نكاد نجد أوصافا جسمية تجسيدية في الرواية لاعتماد الكاتب على الحركة النفسية، إلا في بعض المشاهد خدمة للفكرة النصية، ولذا قدّم (صفية) شخصية ريفية، فهي **"شابة وذات شعر مُجدّل وطويل"**. ينظر: الروايات، ص 362.

[2] الروايات، ص 349.

[**] يُفسّر الكاتب علاقة الإنسان بالمكان في نموذج (صفية) الريفي، فهي لم تتخلّ عن نمطية العيش القديمة؛ فالاندفاع نحو المجهول، وترك الولد في البيت، يفسرّ الألفة بين الإنسان والمكان. ينظر: أمل العلامة وآخرون، الأم في روايات غسان كنفاني، سلسلة لكي لا ننسى (رقم 04)، إشراف: إدريس جرادات، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، سنة 1998م، الخليل، فلسطين، ص 18.

[***] يُضيف الكاتب إلى ما سبق ذكره في تصوير التصرفات وردود أفعال الشخصية: **"والتفتَ إلى زوجته، إلا أنها لم تكن سمع، كانت مُنصرفة إلى التحديق نحو الطريق تارة نحو اليمين، حيث كانت المزارع تمتدُّ على مدى البصر، وتارة إلى اليسار حيث كان البحر الذي ظل بعيدا أكثر من عشرين سنة يهدر عن قرب"**. ينظر: الروايات، ص 343.

[3] الروايات، ص 353.

[4] أمل العلامة وآخرون، المرجع نفسه، ص 19.

4.1.2 توصيف شخصيات النموذج الثاني (الشخصية الثابتة):

يطرح كنفاني نموذجا نسائيا نقيض لشخصية (صفية)، جاء في أولية تقديمه يعتمد على التصوير الخارجي للخصائص النفسية والفكرية؛ من لباس وشكل خارجي (الطول، والقصر)، للتفريق بين واقع شخصياته (النموذج الأول والنموذج الثاني)؛ واقع الفلسطيني المشحون بالقلق وهواجس العودة، وواقع اليهودي، الذي يعيش اللحظة بأريحية داخل أرضه الموعودة، فـــ(مريام) "**المرأة العجوز، السمينة بعض الشيء، والقصيرة، والتي كانت تلبس ثوبا أزرق منقطا بكريات بيضاء**"[1]

وتمثل (مريام) في الرواية نموذجا للمرأة اليهودية، والمعروف في المجتمع اليهودي أن تحكّم المرأة في صلة الرقابة يرجع إلى قانون العشيرة التي كانت سائدة قبل ظهور المجتمع الطبقي، حيث كانت المرأة نتيجة للنظام الاجتماعي، وكان لها نفس الفاعلية والتقدير الذي يحظى به الرجل، لاعتقاد المجتمع أنها ذات طابع سحري مقدّس، ويتصل بهذه النقطة أم المرأة، التي كانت تتزوج في الوقت الواحد العديد من الرجال، وبعبارة أدق كان الاعتقاد اليهودي لا يُلحِق المولود بأبيه لعدم التأكّد من الجنس الأبوي، فكان البديل أن تكون الأم هي من يلتحق بها المولود كدليل على يهوديته[2].

وكانت صورة (مريام) اليهودية في الرواية تمتلك مهمة أساسية لتوصيف الواقع اليهودي، لأن تجربتها أخصب من جهة، ومن جهة أخرى تكشف مشاعر التغيير التي يمرّ بها المجتمع، لأن المرأة تُعتبر واسطة اجتماعية وإنسانية للتغيير، وبالخصوص إذا كانت تمتلك رصيدا تاريخيا ودينيا مهمًا، من أجل تأصيل فكرة التغيير بالطريقة التي تلائم توجهها الفكري والعقدي، وهذا راجع إلى أن العقيدة اليهودية هي المحرّك الفكري لأعمال اليهود فيما يتعلق بالأرض الموعودة. ومن خلال هذه الملامح أعطى كنفاني شخصية (مريام) ملامح اليهودي، في التغيير والتحوّل عند (دوف)، حيث يعني تغييرا في الإنسان الفلسطيني، فمن بولونيا إلى فلسطين مرورا بميناء ميلانو الإيطالي، جعل هذه المرأة تكتشف مع زوجها (أفرات كوشن) العملية اليهودية والتخطيط الاستيطاني، مما جعلها تتأقلم مع المجتمع الفلسطيني الرافض للاستعمار، حيث يقول كنفاني: "**على أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لمريام زوجته، إذ أنها تغيرت تماما ذلك اليوم، وجاء التغير حين شهدت وهر تدور قرب كنيسة بيت لحم في الهادار شابان من الهاغناه يحملان شيئا ويضعانه في شاحنة صغيرة كانت واقفة هناك، واستطاعت في لحظة كانخطاف**

[1] الروايات، ص 364.
[2] حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، رابطة إبداع الثقافية الوطنية، دار هومه، ط1، سنة 2002م، الجزائر، ص 25.

البصر أن ترى ما يحملانه، فأمسكت بذراع زوجها وصاحت وهي ترتجف: أنظر! إلا أن زوجها حين نظر حيث كانت تُشير لم ير شيئا، كان الشابان يمسحان كفيهما على طرفي قميصهما الخاكيين، وقالت زوجته: كان طفلا عربيا ميتا، وقد رأيته مكسوا بالدم، وأخذها زوجها إلى الرصيف الآخر وسألها: كيف عرفت أنه طفل عربي؟ ألم تر كيف ألقوه في الشاحنة كأنه حطبة، لو كان يهوديا لما فعلوا ذلك"[1]. فتوظيف الحوار يكشف عن امرأة يهودية اقتنعت بكذب ادعاءات المجتمع الصهيوني وإن كانت الرواية لم تعرض لهذا الرفض الإنساني، غير أنها جعلتها تقتنع بالواقع*.

ومنذ قُدوم (مريام) إلى إسرائيل تعرف تماما أن الحياة التي كانت تحلم بها ليست ما كانت تتمانه، والسكن في بيت لعربي مطرود ليس هو الذي كانت تأمل فيه، ومع ذلك فإنها لا تستطيع إلا أن تقبل بالواقع وتسلّم به. ولما كانت (مريام) هي حجر الزاوية فإن الرواية ستهتم بها، وتحاول أن تقدّمها بصورة معيّنة تتناسب مع الموقف الذي تتبناه في الرواية[2].

ولما كانت العلاقة مع شخصية (مريام)، فإن الجانب الجسماني لم يبرز إلى السطح، ومع ذلك أشارت الرواية إلى بعض الملامح إشارات سريعة؛ "**فمن ناحية السن عجوز، ومن ناحية الطول فإن قامتها قصيرة بعض الشيء، ومن ناحية الوزن فهي سمينة بعض الشيء، ولهذا تجر نفسها ببطء. أما من ناحية المظهر فهي تلبس ثوبا أزرق منقطا بكريات بيضاء**"[3].

وتحمل هذه الأوصاف طابع الإبهام والتضليل، فهي لا تساعد على تكوين صورة جسمانية للشخصية فهي (**قصيرة بعض الشيء، وسمينة بعض الشيء**)، مع ملاحظة ما في عبارة (**بعض الشيء**) المكرّرة من إبهام، لأن الكاتب لم يحدّد صفة الطول حتى نعرف من خلالها ما إذا كانت طويلة أو متوسطة أو قصيرة، وما إذا كانت سمينة أو نحيفة، لمِا بين الطول والقصر من علاقات معترف بها، أما أن يقول الكاتب أنها قصيرة بعض الشيء أو سمينة بعض الشيء فإنه يتعمّد ممارسة الإيهام على القارئ. فإننا أما تقنية مقصودة، أساسها الوصف الحرّ، الذي يحدث تلقائيا تماشيا مع الأحداث الجارية وحركة الشخصيات الذهنية، لأنها عامل أساسي مُهم في تكوين التصوّر الذهني والتوجّه الفكري والنفسي والاجتماعي لشخصيات الرواية، حيث ينمو

---

[1] الروايات، ص 378.

* تقول فيحاء عبد الهادي: "**مريام امرأة يهودية حقيقية، تبكي لأمها في إيطاليا، في مكان سكنها المؤقت بعد نكبة أوشفيتز. تعيش شعور السبت الحقيقي، حيث لا حركة ولا مواصلات، ولا شيء يُخلِّ بتقاليد السُبُوت اليهودية. هي تكشف من خلال هذا الموقف وغيره زيف ادعاء الصهاينة، وزيف ادعائهم بإنسانية مواقفهم**". ينظر: أمل العلامة وآخرون، الأم في روايات غسان كنفاني، ص 18.

[2] حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 27.

[3] الروايات، ص 364.

الوصف بنمو أحداثها، دون تقديم بطاقة هوية لحالة وأصاف الشخصية، وهو ما يُحدث مللا في تتبع باقي الأحداث، لمعرفة المتلقي كلّ متعلّقات الحدث الروائي[1].

ولكن من زاوية أخرى نتفق أن هذه الملامح التوصيفية على قلّتها، بالكاد تكفي لبناء نموذج شخصية واحدة، فجاء في عمومه غائما، يدلّ دلالة ضيقة، لأن الكاتب قصد تقديم فكرة الرواية على الوصف ومُرفقاته، وعليه لم تُخرج لنا هذه المرفقات ومن بينها الشخصيات وُجودات حيّة لها وزنها وقيمتها في الرواية، ولكن من ناحية أخرى يدلّ المظهر عكس الوصف القيمي أن (مريام) يهودية طيّبة، انطلاقا من الموقف الذي شهدته مع زوجها، لأن الفستان باللونين الأبيض والأزرق إشارة على علم دولة إسرائيل، مع العلم أن الروائي يُدرك أن (مريام) تمثّل في جوهرها الرؤية الإسرائيلية، حتى وإن كان الكيان الجسماني في الهوية الفردية قد اقتصر على بعض الملامح فقط[2].

ولم تُقدم الرواية صورة واضحة للكيان النفسي لشخصية (مريام)، حيث استغنت عن توصيف الحياة الجنسية، والمبادئ الأخلاقية، والطبع، والموقف من الحياة، والعُقد، والمعتقدات، مما لا يُستغنى عنه في بناء الشخصية، ومع ذلك أمكننا الوقوف على نقطة أُثيرت حول خيبة الآمال وصدمة التوقّع التي أصابت الشخصية، من الموقف اليهودي أثناء الرحلة التاريخية الشهيرة من بولندا إلى فلسطين وتسليمها بيتا لعربي مطرود، وُصولا إلى حادثة (سعيد) مع ابنه في الحوار الذي دار حول مفاهيم الأبوة والأمومة والهُوية. فأول خيبة تمثلت في قدومها إسرائيل، ومُعايشتها تجربة اغتيال الشاب العربي، وإلقائه كأنه حطبة، فأدى إلى حضور ذلك التساؤل الغريب في لحظة القوة الصهيونية، لكن الرواية قدّمت المرأة بوجه إنساني من مُعايشتها لأحداث النازيين، فجعلها تُحاول العودة إلى أوربا، لكنها لم تفلح لمعارضة زوجها لهذا الموقف.

أما الخيبة الثانية فأُثيرت خلال عدم قرتها على الإنجاب، وعُثورها على (خلدون)، هبة سماوية تُعوّضها عن حاجتها من جهة، وفقد أخيها من جهة أخرى.ولذا سعت جاهدة إلى تربية (خلدون) تربية حوّلته إلى (دوف) الرافض لانتمائه الأول، ولكن في لحظة الاجتماع خشيت من فقد جديد لابنها بالتبني، رغم أن العكس هو ما حدث فعلا، وبالتالي تجاوزت الخيبة الداخلية، حيث نلاحظ أن الجانب الاجتماعي تم تجاوزه في توصيف (مريام)، إلا من إشارة تتعلق بإتقانها للغة الإنجليزية، مما يدلّ على تمتعها بقدر من التعليم، أو أنها كانت تُمارس مهنة معيّنة سمحت لها

[1] حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 71.
[2] المرجع نفسه.

بإتقان اللغة الإنجليزية ولو بلكنة ألمانية كدليل على قرب المسافة الجغرافية وليس السياسية بين بولندا وألمانيا[1].

ولذا فقسر شيء على شيء على لآخر لا علاقة بينهما في الخروج عن المنطق خصوصا وأن اليهودي المعذّب هو نفسه من عذّب الفلسطيني. فاليهودي لا يمكن له أن يتساوى مع الفلسطيني الذي لم يعذّب أحدا، فإذا كان اليهودي قد عانى من الإرهاب النازي، فإن الفلسطيني مازال يعاني من الإرهاب الإسرائيلي الحاقد، لذلك لا يمكن التسليم بما ذهب إليه الكاتب حتى وإن كان ينطلق من فكرة مفادها أنه يُمكن إثبات إمكانية التعايش بين الفلسطيني واليهودي"[2]. فتوصيف العذابين لم يكن مفاجئا، إنه ينطلق من رؤية أكيدة راسخة في وجدان كنفاني، بدليل أنه يُؤمن في الشخصية المضادة (مريام) بأنها تمتلك قيمة الطيبة (أو أضاف لها بعض القيم الإنسانية)، وإن كانت تربيتها لـــ(خلدون) تربية يهودية خالصة منحتها هذه القيمة من جهة، ومن جهة ثانية قبولها العيش في بيت عربي وتسليمها بعدم صلاحيتها امتلاكه، وكذلك بقائها في إسرائيل بعد موت زوجها ورغبتها في العودة إلى أوربا، فطرحها مكّن لها أن تكون يهودية طيبة ومعتدلة رغم أنها تمثّل شخصية مضادة[3].

وتم تقطيع توصيف الحالة النفسية للشخصية المضادة تبعا لتقطيع الحدث الروائي في شكل تناسلات سردية، تنقل صورة مُخالفة لنمطية المجتمع اليهودي. ولعل هذا الأمر واضح برمته للمتلقي، لأن أساس التوصيف إنساني بالدرجة الأولى، فرؤية الكاتب تهدف في المقام الأول إلى تجريد جزئي للملامح اليهودية للشخصية المضادة، وإن كان يَعي أن اليهودي عندما يتغلب لديه الوعي بالدين على الوعي بالوطن فهو يهودي، أما إن حدث العكس فإنه يتحوّل إلى صهيوني، وفي ذلك تم تغليب الجانب الأول على الثاني في رواية (عائد إلى حيفا) إيمانا من كنفاني أن توصيف شخصياته ينبع من الجانب الإنساني[*].

[1] حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 72.
[2] المرجع نفسه، ص 73.
[3] المرجع نفسه.
[*] يمكن الإشارة إلى أن وصف الشخصيات الثلاث (**سعيد، صفية، مريام**) امتاز بالوظيفة التصويرية، فهو لا يلتفت إلى الاستقصاء أو التفصيل، فالوصف الذي اعتمده كنفاني يهدف إلى الإلمام بجوانب الشخصية في كليتها، مستندا إلى الجوانب الفكرية والنفسية الباطنية للشخصية (الحركة التفاعلية) بعيدا عن المسحة الخارجية التفصيلية، التي تمتاز بالإطناب وإضاعة الحدث.
ولذا قصد كنفاني إلى اعتماد الوصف الذي يركّز على **الانتقاء المكثّف**، المُوحي باللقطة الموصوفة، المتعلقة بنفسية الشخصية الإنسانية وبعالمها الاجتماعي والوطني، وبمجموعة الذكريات. وهذا الأمر لا يسمح لخيال المتلقي بممارسة نوع من التخييل، وإقامة الافتراضات، وإيجاد الحلول حول توصيف الشخصية، لأن هذه الأدوات تمكّن المتلقي من امتلاك النص والمشاركة في بنائه، حيث نسجّل ملاحظتنا في توصيف شخصيات النص، باعتماد كنفاني على الوصف الجزئي الممزوج بالحوار، الذي يُساعد على الانتقال من حالة إلى أخرى تشترك فيها كل شخصيات النص الروائي.
وعرض كنفاني لشخصياته بسرد جوانبها التفكيرية وأفعالها وردّات أفعالها على مستوى الحركة الداخلية والخارجية، مُتنقلا من المستوى الفكري إلى المستوى الثقافي، وُصولا إلى المستوى الاجتماعي، حتى يأتي الوصف ميتا أو سكنا، بل يُراد منه أن يرد مدهشا وحيا؛ **فـ(سعيد، صفية، مريام)** شخصيات امتازت بأبعاد نفسية وفكرية وثقافية واجتماعية مختلفة، جعلت صفة الوصف تأخذ منحى الدينامية الحيّة في انتقال التوصيف العام للشخصية من الحركة الداخلية إلى أفعال سطحية، تبعا لنوعية الحدث الذي تفرضه الرواية. ينظر: حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 82.

ويقدّم الكاتب شخصية (دوف) ضابطا في الجيش الاحتياطي الإسرائيلي، بحكم التربية لا الدين، فهو (خلدون) الرضيع الذي لم يستطع والداه أن يأخذاه معهما بعد النكبة، لقد بقي وحيدا في البيت وهو في شهره الخامس، إلى أن سلّمته (زونشتاين) إلى الوكالة، وبدورها عرضته على (إيفرات كوشن) وزوجته العاقر (مريام)، فقاما بتربيته تربية يهودية خالصة. يقول (دوف): "**منذ صغري وأنا يهودي، أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وأكُل الكوشير، وأدرس العبرية**"[1].ولذلك تقدّم الرواية (دوف) شخصية رافضة للأبوة الحقيقية، لأن الأبوة في جوهرها عناية، قبل أن تكون مجرد إنجاب، "**فكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟ عشرين سنة؟** (...)"[2].

واهتمت الرواية بتوصيف (دوف) من الناحية الجسمانية، امتدادا لـــ(مريام)، رجلا راشدا طويلا، يلبس بزة لا تتناسب مع لوني عينيه العسليتين. ومن الناحية الذهنية أفكاره لا تُناسِب سنه، حيث يصبح الوعي في مرحلة النضوج مُتأتّيا من حالة الواقع. ولذا أهملت الرواية الجانب النفسي في تحديده سمات الشخصية الإنسانية، حيث اقتصرت على ذكر انهيار وفقد الثقة لدى (دوف) دفعة واحدة، إنه ينكفئ على نفسه كشيء محطوم، "**وخطا الشاب الطويل القامة خطوة بطيئة إلى الأمام، وتغيّر لونه فجأة، وبدا أنه فقد ثقته بنفسه دفعة واحدة، ثم نظر إلى بزته** (...)"[3]. فالذنب سيكون عليه وحده، من خلال توصيفه عبر آلية السرد المباشر على لسان الشخصية المتحدثة[4].

ومما تجدر الإشارة إليه أن تصوير شخصية (دوف) تم على المستوى الخارجي دون التطرق إلى اعتماد الاستبطان (**Introspection**)، ومعنى ذلك أن الهُو يتركنا في الخارج ويمنعنا من الولوج إلى الأعماق الداخلية في الشخصية، وحين يُحس أن الأمر يحتاج إلى شيء من الداخل لتفسير ما يحدث ينتقل دوما من الماضي إلى الحاضر في محاولة تعويضية وليس من أجل البحث في ذاتية الشخصية برهان من الكاتب نفسه أن توصيف الشخصية وافق فكرة العمل. فالعودة ليست ذلك المنزل وريشات الطاووس والستائر التي بقيت عالقة في ذهن (سعيد) و(صفية).

---

[1] الروايات، ص 400.
[2] الروايات، ص 401.
[3] الروايات، ص 397.
[4] حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 153 - 154.

5.1.2 توصيف شخصيات النموذج الثالث (الشخصية المشاركة):

اعتمد كنفاني على وصف مركزي لشخصياته الثلاث (سعيد، صفية، مريام)، بينما يعتمد على توصيف موازٍ لشخصية (فارس اللبدة)، لأنه شخصية مشاركة وثانوية، ترتبط ذهنيا بذاكرة (سعيد) وعلاقته بالبيت الحيفاوي، فوصفه يستند إلى عودة (فارس) إلى بيته بـــ(يافا) بعد عشرين سنة من الغياب، ومحاولة استعادته لذكريات (بدر) الشهيد (الأخ في الرواية)، حيث يقدّمها في شكل صورة تختصر الماضي مع تفاصيل الحاضر؛ فقد "**دخل فارس كأنه يمشي عبر حلم لا يُصدَق،وجلس في مقعده يواجه صورة شقيقه، تلك هي المرة الأولى التي يرى فيها صورة شقيقه منذ عشرين سنة**"[1].

فهو مشهد للوصف اختصر خلاله الكاتب نفسية (فارس اللبدة)، لأن مشهد العودة آلية لتوصيف شخصية النموذج الثالث، بصفات ذات محطّمة الهوية، بعيدا عن التفصيلات التي تُضيِع السرد والحدث، فاقتضى الوصف دفع عجلة الزمن، بوضع شرائح الزمن الماضي بكلّ آلامها ومعاناتها، من خلال جمل قصيرة، بين الجمل الفعلية والاسمية، لإزالة التوتر بين النص والوصف[2].

ولم يستخدم كنفاني لإبراز صورة العودة الوصف التسجيلي الذي يقوم على الملاحظة الخارجية للشيء المرئي، بل رجّح استخدام الوصف التحليلي، في ربطه بين انفعالات (فارس اللبدة) وانعكاساتها على ملامحه الخارجية وسلوكه، فجاء مكثّفا ومُوحيا بإيقاعه التناغمي، وتصاعد وتيرته النفسية الحادة، المحمّلة بشحنات الغضب والاستفزاز والتحدّي، فيصفه (سعيد) بقوله: "**وأخيرا انفتح الباب، ومدّ الرجل الطويل القامة الأسمر، والذي كان يلبس قميصا أبيض مفتوح الأزرار، مدّ يده ليصافح القادم الذي لا يعرفه. إلا أن فارس تجاهل الراحة الممدودة، وقال بالهدوء الذي كان يحمل كل معنى الغضب: جئت ألقي نظرة على بيتي. هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي أنا، ووُجودك فيه مهزلة مُحزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح. تستطيع إن شئت أن تُطلق عليّ الرصاص هذه اللحظة، ولكنه بيتي، وقد انتظرت عشرين سنة لأعود إليه**"[3]. فامتاز الوصف بوظيفته التصويرية، لا يقوم على الاستقصاء والإطناب في الوصف، لأنه لا يسمح لخيال المتلقّي بالانطلاق، وإقامة الافتراضات، وإيجاد الحُلول، مما يعيق ملكته التخييلية، فلا يُشارك في العملية البنائية النصية، ويُصبح دوره مقتصرا على الانتقاء المكثّف

[1] الروايات، ص 390.
[2] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 84.
[3] الروايات، ص 387.

الموحِي للحادثة الموصوفة، المتعلّقة بنفسية الشخصية الإنسانية، وبعالمها الاجتماعي والوطني، وبمجموع الذكريات[1].

ويركّز الكاتب في نصه السردي الاهتمام على جزئية بعينها لتكون مفتاحه وأداته ونقطته المركزية للإثارة والحوار، والتحوّل من حالة إلى أخرى، يشترك فيها قطبا الجذب المغناطيسي (الوطن والقضية)، فـ(فارس اللبدة) يتذّكر قبل عشرين أن "**أُمه رفعت كلّ الصور التي كانت معلّقة على جدران غرفة الجلوس، وعلّقت صورة بدر على الجدار المقابل للباب (...) وكان فارس من المكان الذي يقف فيه يستطيع أن يرى المسامير التي كانت تحمل صورا أخرى قبل عشرين سنة تُطلُّ برؤوسها من الجدران العارية. وبدت له كأنها رجال يقفون بالانتظام أمام تلك الصورة الكبيرة لأخيه الشهيد بدر اللبدة، معلّقة وحدها، مُتشحة بالسواد في صدر الغرفة**"[2].

وفي توصيف المفارقة بين موقفي (فارس اللبدة) و(إنسان المعتقل)، يبدو واضحا عدم تأثّره النفسي في حركاته الانعكاسية، ففي هذه اللحظة يصرّح: "**دعنا نتحدّث، لقد انتظرناكم طويلا، وكُنا نريد أن نراكم في مناسبة غير هذه**"[3]. فقد تجلت المفارقة في أن (إنسان المعتقل) تمسّك بالبيت، في الوقت الذي تخلّى فيه (فارس) وأمثاله عنه، وربما استأجر البيت لأجل الصورة، لأن صورة (بدر) الشهيد هي الجسر الذي يربطه بإنسان المنفى واللجوء، وهي التزام ورمز مرحلة تاريخية ونضالية. ولذا فالاحتفاظ بها وفاء لتاريخ الثورة والقضية، وهي شاهد على تشتت شعب، وربما بما تبعثه من تحفيز على عودة وحدة الإنسان والأرض، كما تحتل مرحلة زمنية وذكرى وجد فيها الإنسان سلوى عن أحزان واقعه وآلامه تحت وطأة الاحتلال، ووجد فيها رفيقا يُخاطبه، ويُحادثه، ويُذكّره بأمور يَعتزُّ بها[4].

وفي عرض الراوي للحوار بين الشخصيتين، نجد أنه اعتنى بتقديم أبعاد الشخصية الداخلية من مستويات فكرية وثقافية ووطنية، إلى جانب اهتمامه بوصف الأماكن والأشياء؛ فارتبط الوصف بالفعل والحركة، حتى لا يأتي ساكنا، بل حيا ومُذهلا ومُدهشا، وهو يسجّل ذاكرة تاريخ، ومُعاناة إنسان أمام مُحتل. وفي الوقت نفسه لم يُخضع الوصف للاستقصاء أو للدخول في عالم التفاصيل، الأمر الذي يمكّن الزمن، لكنه خضع لدفع الأخير وهو يضع شرائح الزمن الماضي بآلامها ومعاناتها، وببوازع الأمل فيها بجمل فعلية قصيرة أزالت التوتر بين النص

[1] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في الأردن وفلسطين، 82.
[2] الروايات، ص 390.
[3] الروايات، ص 390.
[4] حسن عليان، المرجع نفسه، ص 83.

والوصف، ووجّهته إلى الحركة المادية والتقنية، من خلال حديث إنسان المعتقل عن مدى تأثير الصورة على حياته وحياة أبنائه، في توصيف اعتمد على المتقابلات والمفارقات، على شكل محاكمة علنية لروابط إنسان المنفى بالوطن، المتّهم بالتقصير في الدفاع عن الوطن أولا، وبالهروب خارج الحدود ثانيا، فجاء مُبينا مدى توحّد إنسان المعتقل بالوطن، في رفضه التخلي عنه.

وعلى نقيض (دوف) جاءت ملامح شخصية (خالد) المتبقّي أكثر فعالية وحركة متجدّدة على الزمن والتاريخ، لأن آثار الواقع الفلسطيني لدى كل من (سعيد) و(صفية) هي نتائج آلية منعكسة على الفعل التجسيدي لشخصية (خالد) ، فهو نقيض التوقّع في توصيف (دوف) بالنسبة لوالديه الحقيقيين، مما أدى في نهاية المطاف إلى صدمة إنسانية وتاريخية.

ومن جانب آخر نقف على تقنية جديدة ُمدمجة في الرواية، تزامنت مع مُستجدات أحداث جديدة، ممثلة في اعتماد الكاتب على الوصف التحليلي المقارن بين نموذجي الرواية (**نموذج العودة والتهجير**)*، وأساس هذا التحليل التوصيفي الانتقال من التفكير النفسي الباطني إلى الإنجاز التفاعلي السلوكي، فيجعل القارئ يُشارك في بنية الوصف، أو في توقعه لملامح وصفية جديدة للشخصية مع تواتر الأحداث، وبالتالي تتجمع للمتلقي أجزاء صورة الشخصية مع كل توصيف، ليمرّ من ملامح الشخصية المبطّنة إلى دلالتها (الكلية أو الجزئية)، فيسعى الكاتب خلال التوصيف إلى إظهار أوجه المقارنة الحقيقية للظروف التي حاول الكشف عنها بعد نكسة 67م (هدف تاريخي خارج نصي)، بالتطرّق لواقعين مختلفين؛ واقع عربي وآخر يهودي، في تتبع الملامح النفسية والفكرية للشخصية، الذي بدا في أوله ملمحا بسيطا وأوليا، يتفاعل مع الواقع، ليصل إلى أن الشخصية يُمكنها امتلاك أوصاف أخرى مع تتابع الأحداث. فالكاتب قام بانتشال شخصياته من الواقع، تاركا لها حرية التفاعل كشكل من أشكال الحوار الإنساني بين الأدب والواقع؛ فتوصيف العودة في الرواية آلَ إلى اعتبارها شرطا مزيّفا وغير مُتحقق في استعراض فضول الإنسان تجاه الإنسان. ولذلك سعت الرواية إلى تقديم عودة الإنسان للوطن بما حدث بين (سعيد) وابنه، بطرح التصورات الذهنية التي تمثّل قناعات خاصة بالشخصيات، فتَعتبر البيت مفتاح العودة، أو ذكرياته الممثّلة في الريشات والطاولة، ومحاولة توصيف (دوف) من خلال

---

* أشار **كلود ليفي شتراوس (Claude Levi-Strauss)** إلى أهمية **الثنائيات الضدية**، حين رأى أن بناء الكون يتمثّل في مجموعة من الثنائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم التكامل إلا بوجود التعارض. ولذلك آمن الفلسطينيون بهذا التصوّر، انطلاقا من ظروفهم، لتصبح أكثر العلاقات الإنسانية والمكانية قائمة على التضاد بين الماضي والحاضر. وهو ما عرضه كنفاني في الرواية؛ فبمجرد دخول (سعيد) و(صفية) المنزل يعرض بكثير من الشفافية انطباع صورة الأثاث على مخيلة البطل، فيكشف عن تضاد جوهري بين ما هو قديم أصيل، ومُستحدث بالاحتلال، يحاول تزوير هوية الجرس والستائر والمزهرية، حين تحوّل المنزل (الوطن - الابن) من حالة امتلاك إلى حالة ضياع. ينظر: يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 1999م، دمشق، سورية، ص 82.

الجوانب الجسمانية والفكرية، للوصول إلى أحقيقته كابن، وسبيل الوصول إلى الانتماء الوطني خطأ عند شخصيات النموذج الأول في علاقتها بشخصياته النموذج الثاني المضاد. فالعودة ليست في ذلك المنزل وريشات الطاووس والستائر التي بقيت عالقة في ذهن الزوجين، إنما العودة الحقيقية في توصيف الرواية (خالد) من خلال عمله الجديد (الفعالية المقاتلة)، وبذلك نلحظ أن الطرح التوصيفي لشخصيات الرواية أعطى إشارات جزئية لنماذج إنسانية فكرية تجريدية، على أساس تعويضي لنكسة 67م. ولذا نعتبر الرواية نوعا من الهروب المأساوي، مما هو جوهري إلى ما هو مأساوي، لأن مواجهة العدو ليست بطولة بالمعنى الفعلي الذي طرحته الرواية، لكنها في الأساس **محاولة دونكوشوتية** في بداية الحياة العربية الحديثة في مواجهة الآخر بدل الذات، مما يؤدّي إلى تحقيق نتائج غير منطقية؛ من خلال اهتمام النص بالبحث عن الولد بدل البحث عن القضية (الانتماء الضائع). فمن البديهي ارتباط المشكلتين بعضهما البعض، ولكن حلّ مشكلة الابن لا يحلّ مشكلة الوطن الكبرى، بينما يُمكن أن تحلّ مشكلة الأرض بطريقة أو بأخرى مشكلة الابن[1].

[1] حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 152.

6.1.2 توصيف مكان الذاكرة / الماقبل:

المكان الأول في الرواية مدينة (حيفا)، أيقونة التوتّر، ومكان تخزين ذكريات شخصيات الرواية الرئيسية (سعيد وصفية) قبل التهجير وأثناء العودة. حيث بداية الرواية مكانية، تعطِي للقارئ شعورا أن المكان المدينة معادلة مهمّة، لأنه أخذ أهميته من العنوان؛ العتبة التي تضمن سيرورة معرفية، يمرّ من خلالها المتلقّي عبر دلالاتها الجغرافية إلى جوهر العمل، يُسائله عبر تمفصلاته البنائية.

فالمهم أن نربط بين المكان والإنسان العائد في شكل درامي حواري، لأن الرواية بنية تختزل مدار تفكيري إنساني مكاني، باعتباره كيان مكاني صاحب فكرة في المقام الأول، حيث يقول كنفاني: "**حين وصل سعيد إلى مشارف حيفا قادما إليها بسيارته عن طريق القدس**"[1].

ونقف خلال البداية المكانية على أن المكان المدينة يملك فاعلية على في التفكير، لأن (سعيد) "**لم تعد إليه الذاكرة شيئا فشيئا، بل انهالت في داخل رأسه كما يتساقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضه فوق بعض. لقد جاءت الأمور والأحداث فجأة وأخذت تتساقط فوق بعضها البعض وتملأ جسده**"[2].

وتؤكّد البداية المكانية الخطة الفارقة في ذهنية (سعيد) ومدى تأثير فكرة الدخول إلى المدينة من خلال تصوير بداية المدينة (المشارف التي تمثّل البداية الحقيقية للمكان المديني، والبداية الفعلية للرواية)، لأن ذاكرة البطل مكانية وتحمل رصيدا تاريخيا (عشرين سنة)، وبعد هذا الزمن، أي أثناء لحظة العودة التي تبدأ من خلالها الرواية، تبدأ معها العودة المرحلية ذات الملامح الذهنية، في استحضار صورة المدينة، وجميع مكوناتها الجغرافية والإنسانية الحميمة، في لحظة زمنية تبعد الواحدة عن الأخرى مسافة عشرين سنة.

والخطاب في الرواية خطاب مكاني مديني (**حيفا، القدس، يافا، الهادار، الحليصة**)، خطاب يحمل خصوصية فكرية، وهو أكثر واقعية، لأن فكرة العودة موصولة بالتاريخ الفلسطيني الحديث بعد نكبة 48م، وفكرة استدعاء مدينة روائيا فكرة تقع تحت تصرّف الكاتب، وهي مقبولة كتابيا. أما الدليل على أن الاستدعاء واقعي خلال التشخيص الجغرافي المعرفي لمدينة (حيفا) مؤكّد فعلا، حيث ورد في السرد مقترنا بفعل شخصية إنسانية، فقد "**كان عليه أن يشق الطريق نحو الشمال عبر المرج الذي كان اسمه مرج بني عامر قبل عشرين سنة، ويتسلق الطريق**

---

[1] الروايات، ص 341.
[2] الروايات، ص 341.

الساحلي نحو مدخل حيف الجنوبي"[1]. فالطريق الساحلي، المدخل الجنوبي، البحر، وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار، أمكنة تؤشر أن (سعيد) تذكرها جغرافيا، وتركها كما كانت عليه في الماضي قبل النكبة، لأن (حيفا) في الماضي جغرافيا في 48م، هي (حيفا) نفسها بعد عشرين سنة جغرافيا، وهي (حيفا) جغرافيا مرة أخرى مثلما قدّمها كنفاني في عمله.

ويُقدّم الكاتب من خلال بدايته المكانية صورة منظّمة وذات نمط حضاري دال على الاستقرار النفسي والاجتماعي لمدينة (حيفا)، لأن سكان المدينة يتمتعون بنوع من العدالة والقوانين دون بقية الأقاليم التي لا ترتقي لأن تكون مدينة، وهو ما أكّده **جين أوغسطين** (**Jane Augustine**) من أن المدينة ليست معطى جغرافيا، بل تصبح إنسانا في عدد من الحالات، فهي تمثّل مصدر الانتماء والهوية للإنسان المشوّش جسديا وحضاريا. ولكن بوجود المدينة قوة فكرية ضاغطة، تمثّل للإنسان الهوية الضائعة، من خلال ما تطرحه على الصعيد الفكري والزماني للإنسانية، أو ما يُعادلها (الانتماء)، فهي شيء في داخلنا، وأحيانا تبدو كآثار سوداء، وأحيانا تمثّل الأمل، أو الفشل الإنساني، في شكل تبدو معه الألفة التي يتلقاها الإنسان من المكان الذي يعيش فيه[2].

وتمثّل (حيفا) بعد عشرين سنة من الضياع محاولة للعودة وإعادة الاتصال الإنساني بمكانه الأليف وأشيائه الحميمة، لأن تصوّر الكاتب هو العودة إلى الجغرافيا، بعد سقوطها من الجغرافيا، الواقع والرواية، واستحالتها إلى مكان للطرد والنفي. وهذا دليل على أن المكان الحيفاوي المسلوب مؤثّر في الإنسان، بالقدر نفسه الذي يؤثر هذا الأخير، من خلال طرح الرواية لوضع شخصية البطل، الذي لم يستطع إثبات ذاته في المكان ليبقى ممزقا، وهو ما تقوله الراوية، "**هذه حيفا بعد عشرين سنة؟**"[3]. فالعبارة توصيف لتقاطع مضطرب بين **الزمكانية** (**Chronotope**)، لأن ما يحدث في الزمكان الأدبي انصهار علاقات المكان والزمان في كلّ واحد مُدرَكٍ ومُشخَص، الزمان هنا يتكثّف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، أو جملة أحداث وتاريخ، وعلاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يُدرَك ويقاس بالزمان[4].

---

[1] الروايات، ص 343.
[2] سمر العطار، مطمورة في قاع الذاكرة ملكية أو مملوكة (رؤية غسان كنفاني وإميل حبيبي لمدينة حيفا)، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي، ص 439.
[3] الروايات، ص 342.
[4] جمال شحيّد، تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي، ص 298.

وتُمثّل مدينة (حيفا) في توصيفها الإنساني بالنسبة لشخصيات النموذج الأول صورتان مختلفتان؛ صورة لنمطية المدينة القديمة والحميمة، وصورة راهنة لواقع لاجئ يرتحل إلى مدينته، لتحقيق جزء من العودة ذهنيا قبل التعرف على أوصاف المدينة المُغتصبة جغرافيا وروائيا. ولذا كان شعور كنفاني بالمدينة يتوقف على مدى قدرة الرواية على ممارسة طاقة تخييلية وتصويرية أثناء تجلية أماكن هذه المدينة في المعمار السردي. فالحقيقة أن القراءة هي مساءلة (توصيف) في الأساس للتاريخ الحي للمكان في (عائد إلى حيفا)، لأن معاينة شخصيات النص تُعد فحصا إنسانيا ونفسيا واجتماعيا، يعتمد على التداعي في البناء الزمكاني للرواية من جهة، وضبابية المدينة الفلسطينية في الواقع من جهة أخرى[1].

وتتجسد الزمكانية كوحدة مركّبة في الرواية في شكل صور النفي والاقتلاع التي تعرض لهما الشعب الفلسطيني، مما ولّد التحاما بين المكان الذي يمثّل الزمن الماضي بحمولاته عن الانتماء، والهوية والحاضر والمستقبل. فنلمح في روايات كنفاني تجسيد صور الالتحام، بحيث لا يبدو هناك أي فارق بين الأمكنة المتباعدة، أو بين الأزمنة المتباينة، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد[2].

وتعمل الرواية على نقل صور الرحلة في الزمكان الفلسطيني، لأن زمن الرواية الداخلي ليس هو نفسه الزمن الخارجي، وإن عبّر النص عن واقعيته، كما أن مكان الرواية ليس نفسه هو المكان الطبيعي، لأن النص يخلق عن طريق الألفاظ مكانا تخييليا، له مقوماته الخاصة وأبعاده المحددة، وبذلك ندرك الزمان نفسيا والمكان حسيا، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها؛ حيث نلمس فعل الزمن على الأشياء المحسوسة من تدهور وهدم، والرواية الجيّدة هي التي تتمكن من عرض الأزمنة والأمكنة بصورة أكثر حيوية وكمالا من الواقع[3].

وكانت صورة مدينة (حيفا) المتواترة بين الماضي والحاضر تطوّق الإنسان، فإلزامية المكان جعلت ذاكرة الزوجين ترتدُّ إلى مكونات المدينة، من شوارع إلى ما قبل عشرين سنة، تجلت في البداية المكانية، باعتماد الكاتب على **تقنية الاسترجاع (Flash back)** لاسترداد ذاكرة المكان وهُوية الإنسان طيلة مفاصل الرواية*. فإذا وصفت العودة مدينة (حيفا) بآلية

[1] جمال شحيّد، تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، ص 298.
[2] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 114.
[3] إبراهيم الفيومي، صورة المدينة في ثلاث روايات لحليم بركات، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي، ص 143.
* العودة المكانية القسرية لمدينة (حيفا) أحالها إلى مكان معادي في قول (سعيد) في بداية الرواية، **"أنت لا ترينها، إنهم يُرونها لك"**. ينظر: الروايات، ص 344.

عفوية ارتدادية إلى اللحظات الحميمة والألفة المكانية، التي نشأ وتربى فيها الزوجان، وتزوج فيها، فلا نستغرب من الناحية الفنية البنائية في توصيف المكان، أن يجعل شخصية البطل تُحرّك شبكة هذه التقنية، لإعادة بناء جغرافيا المدينة في السرد من جهة، ومن جهة ثانية للحاجة الاجتماعية الفلسطينية للهوية التاريخية والحضارية، ومن جهة ثالثة أخيرة في توظيف هذه المدينة، على أساس فقد الفلسطيني للزمان والمكان والفن، وهو عبرّ عنه (سعيد) الذي "**اكتشف أنه يسوق سيارته في حيفا من دون أن يشعر بأن شيئا في الشوارع قد تغير**"[1].

ويمضي الكاتب في توصيف البعدين الزمنيين المختلفين للمدينة المسلوبة بحضور ذاكرة هذا المكان الزمنية قبل عشرين سنة، في ارتداد الإنسان للماضي الذي يحمل معه ألفة المكان (القديم)، حيث جاءت صورة المدينة في الرواية كالآتي: "**صباح الأربعاء 21 نيسان عام 1984م كانت مدينة حيفا لا تتوقع شيئا**"[2]. وبتداعي الزمن (48م) في المكان حدث له نكبة هدّمت أركانه الجغرافية والإنسانية، لأن المدينة "**انقلبت إلى فوضى، واكتسح الرعب المدينة التي أغلقت حوانيتها ونوافذ بيوتها**"[3].

[1] الروايات، ص 345.
[2] الروايات، ص 346.
[3] الروايات، ص 346.

7.1.2 توصيف مكان العودة / المابعد:

بعد محاولة بناء المدينة روائيا يقدّم الكاتب صورة ذات نمطية مغايرة للمكان المعادي، بتجريده من كل الذكريات الإنسانية، لأنه مع ضياع المكان والشخصية (خلدون) أصبح السرد يبحث عن مكوناته البنائية وإعمارها إنسانيا، بعكس الاتجاه، الذي نلمح من الكاتب فيه، التأكيد على أن هناك صورة للمكان الأنيس في ذاكرة الشخصيات التي تختزنها في بعض محاولات تعويض فَقْد البيت والابن لدى (صفية)، التي تنزع باستمرار إلى العودة للريف، والبحث عن البساطة التي فقدتها بتواجدها المكاني الجديد، ولكن بتغيير المكان الأنيس بتركيبة معقّدة، مما دفعها إلى الاستسلام لتأثير المدينة، أو تقديم محاولة ثورية، بالاتكاء على البطل، في شكل إستراتيجية، للتفوق على معاداة المكان، ولكن الرواية صوّرت الشخصية في المكان الجديد (اللامكان) رافضة كل محاولات التأقلم والانسجام الإنساني والاجتماعي، فهي "**لن تستطيع النظر إلى عيني سعيد، أو تركه يلمسها**"[1]. وفي هذا المقام نرى أن الحب يُمارس بحرية أكثر في المدينة (المكان المفتوح)، ولكن علاقة (صفية) بـــ(سعيد) إستراتيجية جنسية للتأقلم مع راهن إنسان المدينة.

ورغم محاولات التأقلم بقيت (صفية) تعيش في ظل المكان المعادي بلا انتماء جغرافي ونفسي واجتماعي، تستطيع من خلاله تكوين مكوناتها الشخصية المكانية. ولذلك فإننا نقف في البداية المكانية على محاولة استرجاع نمطية مكان بصورة عبثية واحدة، لكن النص يُعيد ترتيب أحداثه، ليشرع في سرد نمطية المكان الجديدة، والزمن والشخصيات التي تملأ المدينة، لتصبح الصورة تعبّر عن مكان معادي يخنق الشخصيات بحمولاته الفكرية والاجتماعية.

ويُقدم كنفاني في توصيف مكان العودة نموذجا للمكان، يقف من خلاله على سرد ذكريات تربطه بـــ(حيفا)، متمثلة في صورة (خلدون)، العالقة بالبيت وذكريات الزوجين؛ فبعد التهجير يقدّم (سعيد) في حوار مع (صفية) يسمع منها قصصا عن العائدين إلى منازلهم بالمدن الضائعة التي بقيت خلفهم مجرد صدى وجداني، فيقول في معرض توصيف رفضه العودة إلى (حيفا): "**إن ذلك ذُلٌّ، وهو إن كان ذلا واحدا لأهل حيفا، فالبنسبة لي هو ذلاّن، لماذا نُعذّب أنفسنا؟**"[2].

وإننا نعي جيدا أن تصريح الشخصية ارتباط بالوضع المكاني الجديد، بالزمن الجديد الذي يرفض فكرة أن للإنسان تاريخ بمدينة (حيفا) بعد عشرين سنة، لأن فكرة المكان المسلوب تاريخيا وإنسانيا، إلى جانب الولد الضائع، هو ما يعادل توصيفنا لفلسطين، التي ضاعت من

---

[1] الروايات، ص 355.

[2] الروايات، ص 359.

إنسانها العربي، رغم أن الرواية تنطلق من فكرة محورية، مفادها أن للإنسان مكانية تُصرّ على ملامسة تفكيره النفسي والاجتماعي، عبرّت عنه (صفية) "**إنهم يذهبون إلى كل مكان، ألا نذهب إلى حيفا؟**"[1].

وبيت (سعيد) أثناء العودة لا يختلف عن بيت 48م، فقد كان "**مدخله أصغر قليلا مما تصوّره، وأكثر رطوبة، واستطاع أن يرى أشياء كثيرة اعتبرها ذات يوم وما يزال أشياءه الحميمة الخاصة، التي تصوّرها ملكية غامضة مقدّسة، لم يستطع أي كان أن يتعرّف عليها وأن يلمسها، أو أن يراها حقا، فثمة صورة للقدس يتذكرها جيدا، ما تزال معلّقة حيث كانت، وعلى الجدار المقابل سجّادة شامية صغيرة كانت دائما هناك أيضا**"[2].

ويدل الوصف على صورة المدينة والبيت على نمطية عيش الزوجين، مما دفع الكاتب إلى اعتماد آلية الوصف في العودة إلى البيت؛ فبمجرد الدخول إلى البيت انهالت عليهما الذكريات، في استعادة المكان الحميم والبيت الأليف، وإن كان هذا البيت الذي تحوّل بفعل الزمن والإنسان إلى مكان معادي، يختلف في شكله ورائحته وتنضيد أثاثه، استطاع فيه (سعيد) "**أن يرى مقعدين من أصل خمسة مقاعد. هما من الطقم الذي كان له**"[3]، مما جعل الكاتب يقع في مفارقة مكانية وإنسانية تتعلق بشخصية البطل الذي عاش في (حيفا) قبل عشرين سنة، وامتلك فكرها المديني العميق والغامض، لكن في الجانب الثاني من المفارقة نرى الشخصية أكثر اندفاعا في استرجاع تفاصيل وأوصاف البيت الأليف، نصل من خلاله إلى إدراك مهم، هو الكاتب في توصيفه للمكان الروائي لم يقتصر على تقديم صورة البيت، أو أجزاء منه، وبيان دلالة كل جزء، بل على العكس من ذلك اعتمد على إيراد حقائق معينة، للوصول إلى صفات أولية، ترتبط ارتباط وثيقا بالبيت، ككيان قائم بذاته من جهة، ووظيفة ساكنيه من جهة ثانية[4].

وإذا كان توصيف الكاتب لمدينة (حيفا) قد اختصر ماضي الامتلاك لشخصيات المدينة عند شخصيات النموذج الأول، فإن البيت كجزء من مدينة كبيرة يحمل دلالات أعمق، بالرغم من أنه يمثّل جزئية من كلية عامة، لكنه في الوقت ذاته يبقى أكثر إثارة واستفزازا لأفكار الإنسان الذي يقطن فيه. وبغض النظر عن ذكرياتنا، فهو "البيت الذي وُلدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية بعد مرور عشرين عاما. ورغم السلالم الكثيرة الأخرى التي سرنا فوقها، فإننا نستعيد استجاباتنا للسلم الأول، فلم نتعثر بالدرجة العالية بعض

[1] الروايات، ص 357.
[2] الروايات، ص 364.
[3] الروايات، ص 365.
[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 35.

الشيء. إن الوجود الكلّي للبيت سوف ينفتح بأمانة لوجودنا، سوف ندفع الباب الذي يصدر صريرا بنفس الحركة كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام إلى حجرة السطح البعيدة"[1].

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 43.

8.1.2 توصيف مكان الملاذ / المشارك:

تعرض (عائد إلى حيفا) في بنائها للمكان المشارك، الذي يمثل ملاذا لشخصية البطل بعد حالة الفقد على الصعيد المادي (البيت) والاجتماعي (الابن)، ليشكّل البيت بعد مرور عشرين سنة، عودة (فارس اللبدة) إلى المكان يافا، في استحضار صوره قبل عشرين سنة، وكيفية المحافظة على أشيائه الحميمة، عكس المكان الأول (بيت سعيد وصفية)، الذي غير طاقم كراسي الطاولة وعدد ريشات الطاووس في المزهرية. لنسجل اختلافا بين المكان الأول (مكان سعيد) الطارد، بتحوّله بفعل علاقته الجديدة مع الإنسان المضاد إلى مكان معادي.

ولذا كانت صورة المكان الملاذ (مكان فارس) مغايرة، لم تتغير صورة البيت، فـــ(فارس) "**حين دخل إلى غرفة الجلوس كانت على حالها، كأنه تركها ذلك الصباح، تعبق فيها نفس الرائحة التي كانت لها، رائحة البحر التي كانت دائما تُثير في رأسه دوامات من عوالم مجهولة معدّة للاقتحام والتحدّي، ولكن ذلك لم يكن الشيء الذي سمّره في مكانه، فعلى الجدار المقابل المطلي بلون أبيض متوهّج، كانت صورة أخيه بدر ما تزال معلّقة وحدها في الغرفة كلّها، وكان الشريط الأسود العريض الذي يمتدّ في زاويتها اليمنى ما زال كما كان**"[1].

فالكاتب يعي أن إعادة توازن شخصيات النموذج الأول يحدث باستدعاء شخصيات المكان الملاذ، حيث توصيفه في العبارة السردية يحمل رصيدا قديما في شكل علاقة تجمع بين الإنسان والمكان، لأن ألفاظ (**الرائحة، البحر، الدوامات، الاقتحام، التحدي**) جعلت شكل البداية المكانية اندماجا كليا بين الإنسان والمكان، فالأخير بقي قوة جالبة رغم مرور مدة زمنية على الابتعاد عنه.

ونُشير إلى أن كنفاني عَمدَ إلى منح هذا المكان كل صفات الراحة والطمأنينة وإعادة التوازن النفسي، فتوصيف (الرائحة) (وهي من المحسوسات النفسية المهمة في ربط المكان بالإنسان)، دليل على أن البيت بالنسبة لـــ(فارس) مدار الذكريات، والشخصية الإنسانية تنبني على إعادة صياغة صورة البيت من جديد وفق ما كان، لأن الصورة المتوقّعة أن البيت اليافاوي سيُصيبه مثل بيت (سعيد) الحيفاوي بعد اتصاله بإنسان معادي، لكن حدث العكس وبقي المكان نفسه (مكان فارس اللبدة)، حيث عبر الكاتب عن صدمة التوقّع حين "**دخل فارس مشدوها، يكاد لا يصدّق، وقد كان البيت هو نفسه، بأثاثه وألوان جدرانه وأشيائه التي يذكرها جيدا**"[2].

---

[1] الروايات، ص 388.
[2] الروايات، ص 388.

وإذا كان عرض الكاتب للمكان في الأساس إعادة استعادة البيت، وإعادة استعادة إنسانه (بدر الشهيد)، الذي يذكّر (فارس) بصور الماضي، فتوصيفه يسعى لاستعادة مساحة الصورة المكانية والنفسية، حيث "**تدفّق في الغرفة جو الحداد**"[1]. فالتقط في المكان أنفاس الذاكرة، بسرد تفاصيل انضمام (بدر) لصفوف المجاهدين، وطريقة استشهاده، وكيفية دفنه، وفكرة تعليق صورته لوحدها في غرفة الجلوس، لإشاعة جو الفخر بشخصية الشهيد، الذي ارتبط في مُخيلة (فارس) بحائط تعليق الصور، ولذا فإن الصورة جعلت من (فارس) يستعيد توازنه النفسي والاجتماعي، باستعادة تفاصيل البيت السابقة والراهنة.

وفي أنسنة الصورة يرتبط المكان بشخصية (إنسان المعتقل)، فهو يختلف عن (إيفرات) و(مريام) في تأقلمه مع تفاصيل البيت القديمة، دون أي إضافات تغيّر في حيثيات الانتماء القديمة لدى أشخاصه الأصليين، فهو يروِي قصة استئجاره للبيت قائلا لـــ (فارس): "**حين جئت إلى البيت كانت الصورة أول شيء شاهدته، وربما كُنت استأجرت البيت بسببها، وذلك شيء معقّد ولا أستطيع أن أشرحه لك، وحين شهدت الصورة وجدت فيها سلوى، وجدت فيها رفيقا يخاطبني ويتحادث إليّ ويذكّرني بأمور أعتزّ بها، وأعتبرها أروع ما في حياتنا، قرّرت عندها استئجار البيت، ففي ذلك الوقت – تماما كما هو الآن – يبدو لي أن يكون الإنسان مع رفيق له حمل السلاح ومات في سبيل الوطن شيئا ثمينا لا يمكن الاستغناء عنه. ربما نوعا من الوفاء لأولئك الذين قاتلوا.**

كُنت أشعر أنني لو تركته لكنت ارتكبت خيانة لا أغتفرها لنفسي، لقد ساعدني ذلك ليس على الرفض فقط، ولكن البقاء. هكذا ظلّت الصورة هنا، ظلّت جزءا من حياتنا، أنا وزوجتي لمياء وابنيّ بدر وسعد، وهو أخوك بدر عائلة واحدة، عشنا عشرين سنة معا، كان ذلك شيئا مهما بالنسبة لنا"[2].

ومن الواضح خلال اقتطاع العبارة السردية الطويلة، مدى توصيف مكان الصورة من خلال التواصل مع (إنسان المعتقل)، الذي حاول في هذه المقولة توصيف علاقته الجديدة بالصورة الفوتوغرافية منذ عشرين سنة، فأصبح زمن (إنسان المعتقل) يرتبط بموضعة الصورة في الجدار، فإن تواجدت الصورة، ارتبط بالزمن التاريخي الإنساني، وإن غابت مثلما حاول (فارس) استعادتها حدثت فوضى في المكان الأليف في غياب أشيائه الحميمة، فأصبح السلوك الخارجي للشخصية مضطربا (حدث الاندهاش)، بوصف الحالة النفسية بعد تحوّل المكان إلى

---
[1] الروايات، ص 388.
[2] الروايات، ص 391 - 392.

الامكان والشعور المخبوء إلى توتر نفسي قائلا: "**شعرت بفراغ مروع، وقد بكت زوجتي، وأصيب طفلاي بذهول أدهشني**"[1] .

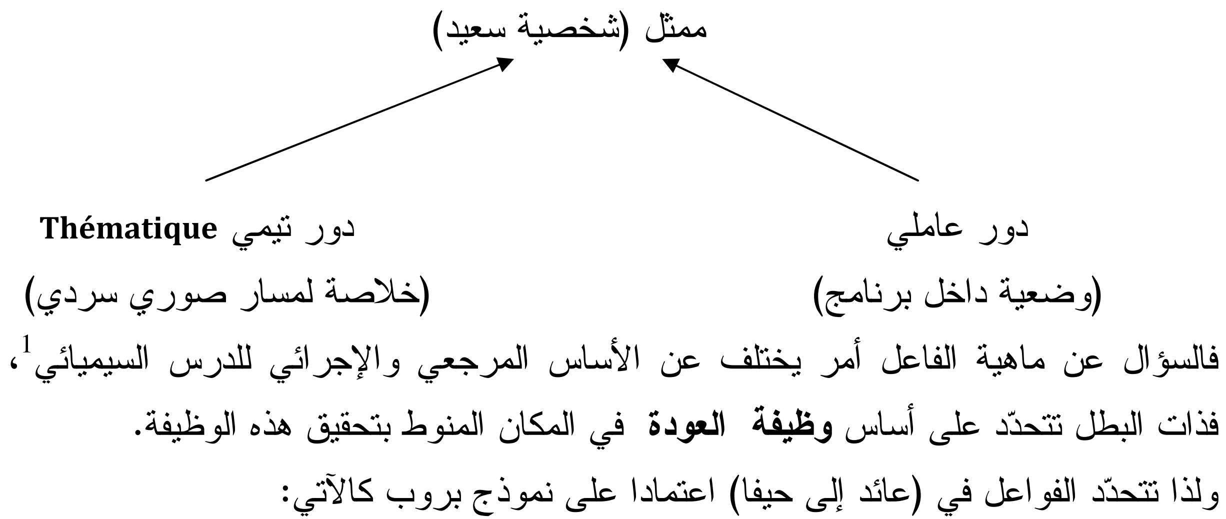
---

[1] الروايات، ص 393.

9.1.2 القراءة السيميائية – التأويلية:

تمثّل الشخصية الروائية في **(عائد إلى حيفا)** في توصيفها العام شخصية مثقّفة، تمتلك موقفا حضاريا، ورصيدا تاريخيا معرفيا، فهي **الفاعل (Actant)** في برنامج الرواية العام، تجسّد المسار الرئيسي لسير النص، نحو إنجاز ما يسعى إليه كاتبها، في شكل علاقة مع المكان المدينة، والزمن، والشخصيات. وفي الوقت نفسه يمنح الكاتب دور **الممثل (Acteur)** للبرنامج السردي للراوي، وهو تحقيق العودة، فدور الشخصية المثقفة هو دور موضوعاتي.

- المسار التصويري:



فالسؤال عن ماهية الفاعل أمر يختلف عن الأساس المرجعي والإجرائي للدرس السيميائي[1]، فذات البطل تتحدّد على أساس **وظيفة العودة** في المكان المنوط بتحقيق هذه الوظيفة.

ولذا تتحدّد الفواعل في (عائد إلى حيفا) اعتمادا على نموذج بروب كالآتي:

- **المعتدي = مريام.**
- **الواهب = فارس – خالد.**
- **المساعد = صفية – فارس – خالد.**
- **الأميرة = صفية (ذات ترغب في شيء).**
- **الباعث = خلدون (المرسِل).**
- **البطل = سعيد.**
- **البطل الزائف = دوف (المرسَل إليه).**

وكانت التفاصيل العامة للفواعل تتوزّع في شكل وظيفي، بناء على الأدوار المُسندة لكل فاعل، إضافة إلى الصفات النفسية والحركة الفكرية الداخلية المتعلّقة بالبناء (الوصف) ، فأفعال الفواعل السردية جملة تقوم بها الكلمات في شكل وظائف نحوية، مثل الفاعل، والمفعول به، لخدمة السياق الإخباري، حيث يكون في النهاية عبارة عن مشهد أساسه التبليغ من الراوي

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24.

والمروي له، لأن التبليغ يكون عن وظائف عوامل السرد (الفاعل، الموضوع، المرسل، المرسل إليه).

الفاعل / سعيد ≠ الموضوع

المرسل / سعيد ≠ المرسل إليه / خلدون

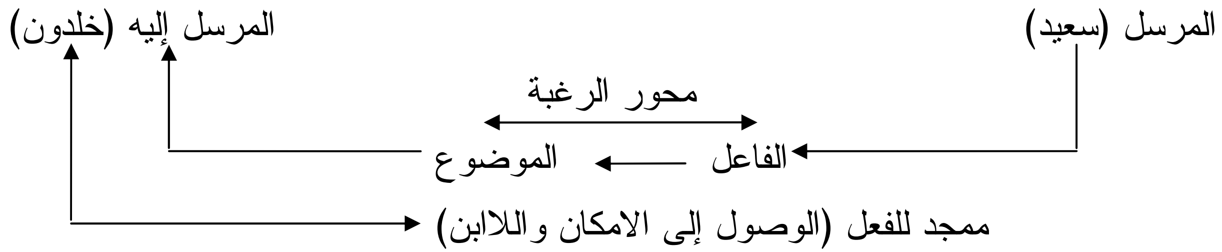
ونعتبر شخصيات الرواية فواعل سردية أكثر منها ممثلين[*]، اعتمادا على التعريف الوظيفي. ليبقى الممثل (الدور التمثيلي) يقتصر على (فارس) و(خالد)، لأن الحكي يتحوّل بالتقطيع إلى البطل. فيصبح فعل العودة والاستعادة في شكل رغبة يسعى الفاعل إلى تحقيقها كالآتي:

1. **علاقة الرغبة** (Relation de désir)

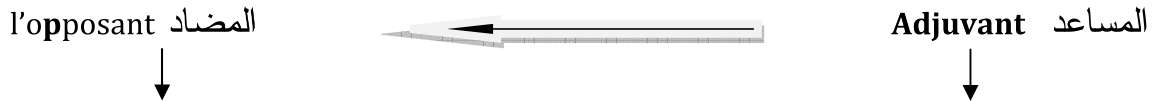
م(ت) = [(ف1 (ذ) ∪ م)]

م(ت) = [(ف1 (ذ) ∩ م)]

2. **علاقة التواصل** (R. de communication)



3. **علاقة الصراع** (R. de lutte)



صفية – (فارس – خالد: علاقة استحضار)　　　　مريام (التراث التاريخي)

ويتمحور البرنامج العام للرواية حول الدور الذي يعمل على إنجازه البطل طيلة أحداث السرد، حيث لا يتحقق إلا من خلال **الكفاءة (Compétence)**، التي عبّر عنها بالموقف الحضاري الاجتماعي، فالتأهيل شرط ضروري للإنجاز، باستعمال الفاعل لبرنامج يمكن أن يتحدّد في الجهات التالية:

---

[*] يرى النقاد أن **المُمثل (Acteur)** يعني مفهوما إجرائيا على مستوى تحليل التركيب السردي، لأنه يؤدّي مجموعة أدوار تيماتيكية، ذات طبيعة دلالية سوسيوثقافية، كما يمكن أن ينجز دورا تركيبيا عامليا مثل الفاعل. ولذا يبقى الممثل حلقة الاتصال بين السردي، الذي يقوم على الأدوار المجرّدة (العاملية)، والخطابي الذي يقوم على الأدوار التيماتيكية. فيقوم الممثل بإضاءة عناصر الدلالة في خطاب الرواية. وبناء على هذا يجب التركيز في التحليل العاملي على الممثلين، لأنهم يؤدّون إلى البنية العاملية. ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، سنة 2002م، الدار البيضاء، المغرب، ص 155.

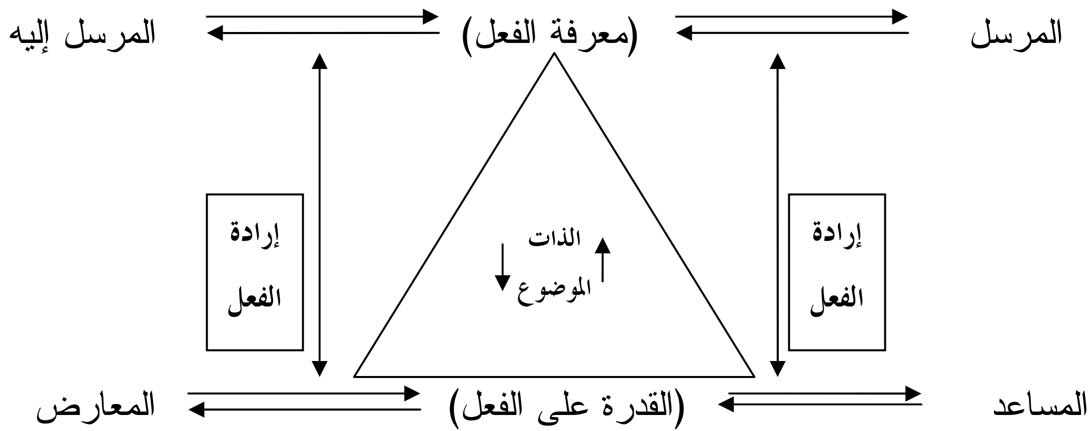
- **جهة إرادة الفعل.**
- **جهة واجب الفعل.**
- **جهة معرفة الفعل.**
- **جهة القدرة على الفعل**[1].

وكل جهة من هذه الجهات تتضمن قيمة من القيم الجِهية التالية:

- **الإرادة.**
- **الواجب.**
- **المعرفة.**
- **القدرة.**

وتتخرط الكيفيات الثلاث **(الإرادة، المعرفة، القدرة)** في قسم فرعي يكوّن مجموعة الوحدات المدمجة، وترتبط بالتوازي هذه الكيفيات بالوحدات المنفصلة، مُمثلة في العوامل، **فالإرادة** توافق محور **فاعل / موضوع، والمعرفة** محور **مرسل/مرسَل إليه، والقدرة** محور **مساعد/معارض.** إضافة إلى أن هذه الكيفيات ليست من مستوى واحد؛ فالإرادة تؤسّس الفاعل، بينما (العلم، المعرفة، القدرة) مطلوبان مباشرة من الفعل (كيفية الإدارة)، لأنها تميّز محور الفاعل/الموضوع، الذي يرتكز على علاقة الحالة (وصلية ≠ فصلية)، بينما المعرفة والقدرة ينخرطان في مستوى الفعل التحويلي الذي يضمن الانتقال من حالة لأخرى مختلفة[2].

- **المسار التصويري:**



[1] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 241.

[2] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2007م، لبنان - الجزائر، ص 122 - 123.

ويمكن التمييز على المستوى العمودي للرواية بين نوعين من الجهات:

1. **جهة الإمكان (Modalities virtualisantes)**: واجب الفعل / إرادة الفعل.
2. **جهة التحقيق بالقوة (Modalités actualisantes)**: قدرة الفعل / معرفة الفعل[1].

جهة الإمكان	جهة التحقيق بالقوة	جهة التحقيق
التـــــأهيل		**الإنجـــاز**
جهة الإمكان	**جهة التحقيق بالقوة**	**جهة التحقيق**
واجب الفعل **إرادة الفعل**	**قدرة الفعل** **معرفة الفعل**	**فعل الكينونة (العودة)**

- **المسار التصويري:**

تتميز جهة الإمكان (**واجب الفعل / إرادة الفعل**) على مستوى البرنامج السردي بامتلاك (سعيد) للقيم الجهية الأولى في رسمه لمسار العودة من تلقاء ذاته، فالفاعل لديه علاقة بالموضوع (البيت، المدينة، خلدون) وترغب في تحقيقه. ولذا ستحاول عبر تمفصلات السرد امتلاك شروط التأهيل والكفاءة للوصول إلى الموضوع، وتحقيق الاتصال بالمرسل إليه (خلدون).

"**لنذهب غدا إلى حيفا، نتفرج عليها على الأقل، وقد نمر قرب بيتنا هناك**"[2].

"**ومنذ تلك اللحظة لم يكفّ اسم خلدون عن الدق في رأسه، تماما مثلما كان قبل عشرين سنة**"[3]. يشمل هذا الملفوظ على نية الفاعل تحقيق رغبته بالسير نحو المكان المقصود، فالمقولات السردية (**نتفرج، نمرّ، قرب**) مؤشّرات على وجوب الفعل من الفاعل، التي لا تمتلك في البداية أي شرط تأهيلي. لتمرّ عبر فعل (ذهب في شكل صيغة يجب،يكف، يدقّ) لجهة إرادة الفعل التأسيسي للفاعل، في بداية تكوين البرنامج السردي الرئيسي.

"**ومثلما كان يفعل قبل عشرين سنة تمام، خفف سرعة سيارته إلى حدّها الأدنى قبل أن يصل إلى ذلك المنعطف. الذي يعرف أن سفحا صعبا يكمن وراءه. وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائما وتسلّق السفح مُحتفظا بالموقع الصحيح في الطريق الذي أخذ يضيق. ولكنه بصورة ما تذكّر حين مرّ قرب باب يعرفه شخصا من بيت الخُوري كان يسكن هناك**"[4].

فجهة التحقيق بالقوة (**معرفة الفعل / القدرة على الفعل**) تتجسّد في أفعال جهية (**يفعل، خفّف، يعرف، تسلّق، تذكّر**)، فتؤشر على تحوّل مستوى البرنامج السردي إلى مرحلة الفعل المحقّقة

[1] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 245.
[2] الروايات، ص 360.
[3] الروايات، ص 361.
[4] الروايات، ص 361.

بالقوة (**Sujet actualize**)، وهي مرحلة تأهيل الفاعل الذي يحصل على القيم الجهية؛ (معرفة الفعل في قوله: يفعل، خفّف)، بإدراك الفاعل لفعل العودة، الموسوم بركوب سيارة معيّنة باتجاه المكان المدينة في البرنامج السردي الرئيسي (ب . س)، بالإضافة إلى امتلاكه لشروط الفعل من معرفة وثقافة وموقف حضاري (وهو شرط المثقف). فهي قيم تحقيق القدرة على الفعل على مستوى جهة التحقيق بالقوة في المسار السردي، وإن اختلف السرد في شكل التحقيق، الذي كان بقطبين (الأول العودة، والثاني الاتصال بالموضوع خلدون)، لأن التوصيف العام يُشير إلى تحقيق الموضوع الأول، وعدم الاتصال بالموضوع الثاني الرئيسي، رغم امتلاك الفاعل لشروط الإنجاز. فتبدأ جهة الإمكان في تأسيس التأهيل للفاعل، في سير البرنامج السردي الذي يصل بـــ(سعيد) إلى إنجاز برنامج الاستعمال في النص (من خلال استعمال الفاعل لشروط التأهيل والتحفيز)، ليصبح الفاعل **عاملا مُمكنا** (**Sujet virtuel**)، أي قادرا على السير نحو اكتساب التأهيل والفعل والإفصاح لإرادة الفعل (جهة الإمكان)، نحو تحقيق الرغبة في اتصال الفاعل بالموضوع (العودة، الابن)[1]. بمعرفته للفعل الذي يقوم به (**Savoir–faire**)، بالرغم من حدوث **مجابهة** (**Confrontation**) من الفاعل المضاد للبطل (سعيد):

- سرد تاريخ التهجير من بولندا إلى فلسطين.
- تربية الرضيع العربي.
- العادات اليهودية (التديّن الشديد: عادات السبوت).

ويمكن توضيح مسار الجهة الذي يسلكه الفاعل لتحقيق الإنجاز (الفعل):

جهة الإمكان ⟵ جهة التحقيق بالقوة ⟵ جهة التحقيق

إرادة الفعل ⟵ وجوب الفعل ⟵ معرفة الفعل ⟵ القدرة على الفعل

وتضمن الكفاءة جهات التأهيل لفاعل الإنجاز تحقيق الفعل السردي، فهي مجموع القدرات التأهيلية بالنسبة لفاعل الفعل، من أجل امتلاك مجموعة المحدّدات التي تكوّن التأهيل قبل الإنجاز. بمعنى أن الفاعل مُلزم بالحصول على القيم المؤدية للتأهيل، وهذا الإنجاز السابق والقبلي على الإنجاز الرئيسي يفترض على المستوى التركيبي أن يندرج بدوره ضمن برنامج ثان، يتعالق بالبرنامج الرئيسي، أي برنامج الاستعمال، حيث يُعدُّ مرحلة سابقة تفضِي إلى امتلاك التأهيل، باعتباره مكوَّنا أساسيا من مكونات المسار السردي للفاعل والبرنامج السردي[2].

---

[1] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 254.
[2] المرجع نفسه، ص 239.

والتأهيل هو الشرط الضروري للفعل وتحقيق الكينونة، مما يجعله عنصرا ضروريا للإنجاز، بتوفيره لمجموعة الإمكانيات للقيام بالفعل، يرتبط بما تحقّق كينونة الفاعل، فهو ليس من نظام الفعل ولكنه من نظام الكينونة، أي من نظام الحالة التي يكون فيها الفاعل متّصلا بمجموعة من القيم، حيث يعدُّ قبل الفعل فاعل حالة يتحدّد بالخصائص، باعتباره مالكا لقيم جهية حاصلة من الجهات المختلفة، لأنه قبل أن يكون فاعلا، يمثّل فاعل حالة، بمعنى أنه قبل أن ينتقل إلى مرحلة الإنجاز (**الفعل-الكينونة**) (**Faire-être**)، أي الفعل الذي يؤدّي إلى حالة يكون فيها الفاعل متّصلا بالموضوع أو منفصلا عنه.

ولذا يجب أن يتحدّد على مستوى التأهيل وهي **كينونة الفعل** (**Être-faire**)، أي الحالة التي يحصل فيها على القيم التي نفضِي به إلى الفعل.

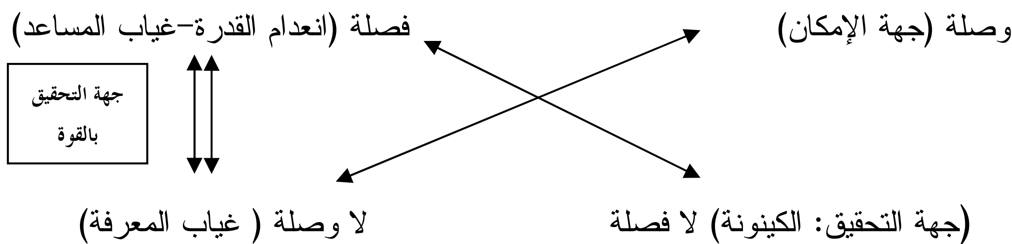
- المسار التصويري:

م(ت) = [(ف ∪ م)]

م(ت) = [(ف ∩ م)]

يُوضح هذا التصور أن الفاعل في بداية السرد كان يعيش في حالة فصلة عن الموضوع، أو ما يرغب فيه البطل في بداية المسار السردي (البرنامج)، سبّب للفاعل نوعا من التأرجح والظن في تتبع الرغبة ومحاولة الاتصال بالموضوع والمرسِل إليه. وبالمقابل فإن مسار الفصل لم يستمر بتحقيق الفاعل لجهات التأهيل، التي مكّنته من تحقيق وصلة بالموضوع (العودة) وإدراك (الابن) الموضوع؛ الرغبة الثانية، التي تحوّلت إلى المساعد المُشارك في لحظة الاستدراك في الجملة السردية: "**إن دوف هو عارنا وخالد هو شرفنا الباقي**"[1].

و يمكن توضيح مسار البطل في البرنامج السردي من رغبته في الفعل وصولا به إلى الإنجاز في المربع السيميائي التالي[2]:



ولتحقيق اتصال الفاعل بالموضوع (الرغبة) يحتاج إلى مساعد، لتحقيق برنامجه، حيث يكون مُمثلا في (صفية) من النموذج الأول، رغم أن دورها العملي تكميلي، في وجود الأوصاف

[1] الروايات، ص 412.

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 40.

التفاعلية التي غلبت على مجريات البرنامج السردي، والتي كان معظمها يشير إلى غياب شرط الكفاءة المرجو من هذا الفاعل. وإن سعى البرنامج السردي من جهة أخرى إلى الاتكاء على مساعد مشارك من النموذج الثالث (فارس اللبدة)، لاستعادة التوازن النفسي لعوامل البرنامج السردي الرئيسي. وبسب عدم تحقيق البرنامج السردي الرئيسي تم تضايف برنامج مضاد، من خلال العوامل المضادة والمساعدة، كدليل على الربط المركب والإبدالي. وهذا الأخير يحدّد تضايفا منطقيا ضروريا لملفوظي وصلة وفصلة للفاعلين المهتمتين بالموضوع، فكان عمل **المعتدي** عرقلة سير البرنامج وتهديم نموذجه العاملي، على مستوى الحدث العام، ومستوى نزع الكفاءة للمرسِل والمساعد، أو في مستوى الرغبة في الشيء (الموضوع)، التي تكوّن المسار السردي للنص.

وتحقيق البرنامج المضاد للموضوع (الرغبة) بتحويل الأخير إلى فاعل سلبي معيق، لأن هدف البرنامج (الأرض، الإنسان) بعد عملية التحويل من البرنامج المضاد، أصبحت عوامل وبرامج مضادة لرغبة المرسِل في الموضوع، فتحوّلت من حالة وصلة إلى حالة فصلة بالموضوع في العملية التوصيفية للشخصيات والمكان في ملفوظ التحويل التالي:

م(ت) = [(ذ ∩ م) ⟵ (ذ ∪ م)]

بينما يعود في النهاية اتصال الفاعل بالموضوع (الابن، المكان)، بعد استدعاء النموذج المشارك (خالد)، لتحقيق هذا الاتصال والإنجاز في البرنامج السردي، فالبطلة استطاعت أخيرا أن تصل إلى تحقيق نوع من الاتصال بالموضوع ذهنيا.

م(ت) = [(ذ ∩ م)]

- **المسار التصويري:** حيث نستعرض مقولات سردية لكيفية امتلاك الفاعل جهات الكفاءة في البرنامج السردي، بتوصيف مؤشّرات دالة على موضوع الحكاية (الابن، الأرض)، وكيفية تحقيق الفاعل لرغبته في الاتصال بالموضوع؛ "**كان يعرف أن زوجته الصغيرة لا تستطيع أن تتدبّر أمرها، فمنذ أن جاء بها من الريف لم تعتد أن تقبل العيش في المدينة الكبيرة، أو أن تُكيّف نفسها مع ذلك التعقيد الذي كان يبدو راعبا لها وغير قابل للحل. تُرى ما الذي يُمكن أن يحدث لها الآن؟**"[1].

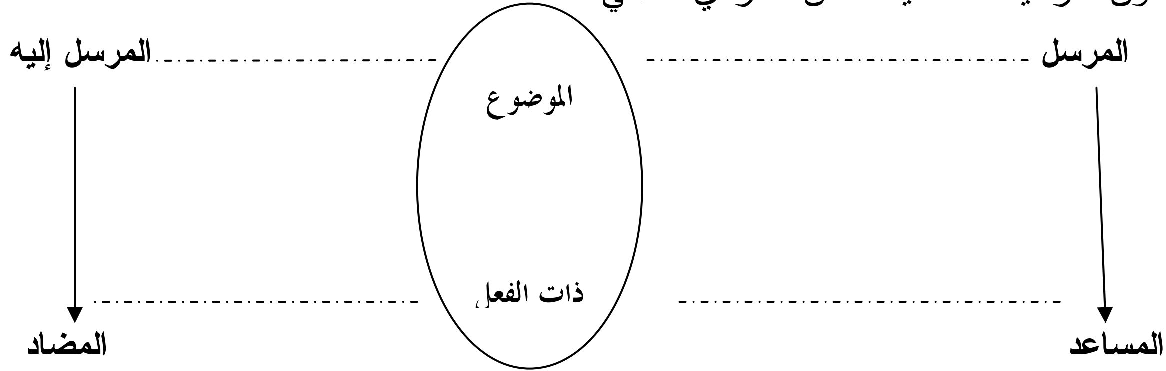
"**طوال السنوات العشرين الماضية وأنا محتارة، والآن دعنا ننتهي من كل شيء. أنا أعرف أبوه، وأعرف أيضا أنه ابننا، ومع ذلك لندعه يقرر بنفسه**"[2].

[1] الروايات، ص 349.
[2] الروايات، ص 383.

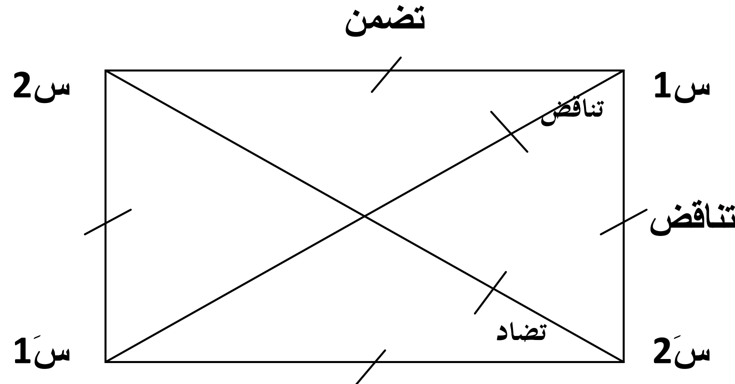
"لقد علموه عشرين سنة كيف يكون، يوما بعد يوم، ساعة بعد ساعة، مع الأكل والشرب والفراش. لنخرج من هنا ولنعد إلى الماضي. انتهى الأمر. سرقوه"[1].

"أرجو أن يكون خالد قد ذهب خلال غيابنا"[2].

وتتكون الترسيمة العاملية للنص السردي كالآتي:



ونصل إلى وضع صيغة عامة لشبكة العلاقات السيميائية في المربع **السيميائي (Carré Sémiotique)**، الذي يعرض تشاكلا سرديا مستقلا، قابلا لأن يضع مستواه المرجعي الخاص به، وتنميط الانزياح داخله، مُؤسسا الحقيقة الداخلية للحكاية[3].



فجاءت شبكة علاقات المربع الخاصة بالعوامل السردية كالآتي:

س1 ⟸ س2 علاقة تضمن.

س2 ⟸ سَ1 علاقة تناقض / لا كينونة.

سَ1 ⟸ سَ2 علاقة تضمن.

سَ2 ⟸ س1 علاقة تناقض / لا كينونة.

س1 ⟸ سَ1 علاقة تناقض / لا كينونة.

س2 ⟸ سَ2 علاقة تضاد.

---

[1] الروايات، ص 384.

[2] الروايات، ص 414.

[3] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 128.

لتكون **نتيجة (Conséquence)** السرد ذات اتجاهين، الأول إيجابية بتحقيق العودة والفاعلية (خالد)، والثاني سلبية بفقد الابن (خلدون) نهائيا.

وتعد رواية (عائد إلى حيفا) من النصوص التي يتداولها القرّاء، لإمكانية حصول التفاعل بينه وبين المحيط الاجتماعي. فإدراك المؤلّف أن النص الأدبي لن يؤوّل وفق رغبات هو، بل وفق إستراتيجية معقّدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية، باعتبارها موروثا اجتماعيا، لا يُحيل في تصوّرنا على لغة بعينها، بل يتسع المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص باللغة، أي من خلال المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة النصوص[1].

ويبدو أن التوصيف الذي اعتمده كنفاني لشخصياته وأماكن تحرّكها، في أغلبه ينزع إلى الواقعية، بحضور نماذج إنسانية تمثّل طبقات المجتمع، التي عاينها. فالمدينة تخضع في عملية توصيفها لشخصية الإنسان النفسية والمؤثّرات الخارجية. فنجد أنفسنا أمام كاتب جمع بين المظاهر المكانية الخارجية والنوازع النفسية الداخلية، فشفرة الرواية مفهومة التصوّر. فنتج عن هذه المزاوجة أن تحوّل (عائد إلى حيفا) إلى بنية تأويلية مفتوحة، تجمع بين الانفتاح والشكل، وهذا الانفتاح قائم على دورة التواصل بين الكاتب **والمتلقي (Récepteur)**، لأن مشروع الكاتب رسالة لا تخرج عن غرض التوصيل التي حمّلها لرسالته[2].

ونعي من (عائد إلى حيفا) تلك النظرة الاستشرافية الانفتاحية للقضية الفلسطينية بعد ثورة 1965م، بتغيير مفاهيم الإنسان الفلسطيني حول الأرض المكان، الزمن، الوطن، لأن أغلب هذه المفاهيم نستشفها من الأثر النصي المفتوح مع المتلقي، باعتباره يبحث عن التواصل الاجتماعي مع رسالة السرد. ولذا يرى **أمبرتو إيكو (Umberto Eco)** "**أنه من الضروري معرفة ودراسة الكيفية التي تُقرأ بها النصوص عند إنتاجها، والكيفية التي تكون بها كل عملية وصف للبنى النصية بمثابة وصف لدينامية القراءة**"[3].

والنص الروائي المفتوح نص جمالي، قبل أن يكون رسالة تواصلية، لأن الرسائل الجمالية لا تولّد غموضا من النوع التواصلي المباشر، الذي لا يضيف للدلالة شيئا جديدا، فالرسائل الجمالية مليئة بعنصر الإخبار، لأن الغائية المُرتجاة من كتابتها، تكمن في اختراق الشفرات السائدة، والأنساق المرجعية الجاهزة. وكلما كانت العناصر الإخبارية ذات كثافة كلما كان

---

[1] أميرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 2، سنة 2004م، الدار البيضاء، المغرب، ص 85.
[2] وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2008م، لبنان - الجزائر، ص 23.
[3] المرجع نفسه، ص 30.

الغموض غائما، فالعناصر الإخبارية تكون ضئيلة كلما كانت درجة الغموض سطحية[1]. ولذلك يمتلك نص كنفاني عناصر إخبارية ضئيلة، اعتمادا على مرجعية الكاتب الواقعية، ولذا نعي جيدا أن درجة الغموض في القراءة سطحية.

ويُمثل العنوان جزءا من مفهوم النص العام، فهو بنية إظهارية تجسيدية، وفق حركة نفسية تُظهر تمفصلات الرواية الداخلية والخارجية، في علاقتها مع الشخصيات التي تصنع أحدث، وتتلقاها في نفس الوقت. فبنية العنوان اللغوية (اسم الفاعل) تصنع في المتلقي الذهني تصوّرا أوليا تأويليا، في وصف شكل العائد إلى المكان، بالإضافة إلى أنها تحمل طابعا وصفيا قبل فك شفرة العنوان في السرد، على مستوى سير الأحداث وعلاقتها بالشخصيات ومكان الحدث. ولذلك يُظهر العنوان الروائي بنية سطحية بالمقارنة مع البنية العميقة، المؤلّفة من علاقات وعمليات ذات بعد منطقي. وفي الوقت نفسه تشكّل البنية العميقة علاقة فعلية مع الفرد والجماعة (الأيديولوجيا). أما البنية السطحية فهي مجموع الآليات المتصوّرة انطلاقا من مقولات ما وراء إظهارية، موسومة بالتلاؤم مع قواعد الجنس، حيث تُوظَّف لتحيين تلك العلاقات، من أجل جعلها أكثر دينامية. ومهمة هذه البنية إعداد المحتويات والقيم وأشكالهما، قبل أن يتجسدا في الإظهار المادي للنص[2]. واعتمادا على أهمية العنوان الموقعية في عملية استيعاب النصوص، باعتباره فاتحة الخطاب الروائي، فإنه يتشكّل من علامة إخبارية وإقناعية؛ دليلا على وجود عنوان يتصدّر صفحة الغلاف، انطلاقا من تقاليد الكتابة، ليمارس إخبارا عن خطاب روائي موجّه للقارئ[3].

وتكون دراسة العنوان في المستوى الأيقوني لــ(عائد إلى حيفا) في شكل وحدة أيقونية، تتكون من حروف تبوغرافية غليظة في منتصف الصفحة، إضافة إلى سنة النشر (1969م)، كدليل أيديولوجي واجتماعي للأحداث التي تمخّض عنها تأليف العمل. وفي المستوى الصوتي يتكوّن العنوان من فونيمات (**ع.ا.ئ.د.إ.ل.ى.ح.ي.ف.ا**)، تُحيل على معنى فردي وجماعي، ترتبط بتركيب العنوان الذي يحمل آثار الفاعلية (العائد على وزن فاعل). وانطلاقا من هذا يمكن فهم العنوان على أنه محاولة لإعادة صياغة مفهوم الوطن الحقيقي، وتحقيق الرمز بوجود المكونين السرديين (الشخصية والمكان)، حيث ينتقل كنفاني من خلالهما إلى تجسيد فكرة السرد، في شكل نسق تعبيري عن رؤية الكاتب للقضية.

---

[1] وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، ص 28.

[2] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2008م، لبنان، الجزائر، ص 139.

[3] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 112.

وترمي بنية النص الإخبارية في نقلها للواقعية إلى إقامة علاقة رياضية احتمالية، بين الإخبار الذي يتصف **بالجدّة (La nouveauté)**، والتواصل الذي يشمل الإخبار، ولكن لا يستطيع استنفاذه، لأن كلّ إخبار عبارة عن تواصل، ولكن ليس كل تواصل عبارة عن إخبار. ومردُّ هذا أن الكثير من الرسائل لا تحتوي على الجدّة، مما يجعلها مرات عديمة المعنى[1].

ونص الرواية من حيث المكان لا يحتوي على عنصر الجدّة، الذي يضمن الاتصال المرجو منه، لكن الطرح الكنفاني لمفاهيم **(العودة، الأمومة، الأبوة، الوطن، البيت)** بأسلوب التداعي لتجلية قضية الرواية، جعلها عناصر جدّة وغير مألوفة في الذهنية العربية، لأننا إذا نظرنا إلى النص برؤية إعادة تشكيل المدينة روائيا بأنساق جغرافية معلومة، فإننا لا نُضيف للمتلقي شيئا جديدا، فيكون النص يحمل إشارة الغموض وانعدام الدلالة[*].

وإذا كان كنفاني يطرح قضية الانتماء حسب التربية، فهو في الأساس طرح يُخالِف الذهنية العربية، لأن الأمر بالنسبة للقارئ مُباغت، انطلاقا من خلفياته المعرفية والدينية. ولذا انطوى النص على رسالة إخبارية تواصلية، كَوّنت خلال الطرح الكنفاني قضية الأمومة والأبوة رسالة غير مُعترف بها لدى الإنسان العربي، ومن جانب آخر، فطرح الكاتب لمفهوم الانتماء كماضي، ترتبط به أشياء الإنسان المألوفة، هو طرح غير مُباغت للذهنية العربية المتمسّكة بمعادلات القديم في الرؤية السياسية والاجتماعية في تفسير الأرض والهوية، مما جعل استشراف المستقبل في النص يرتبط بشخصية مشاركة ومكان ملاذ لتعديل انهزام خطة العودة. فالنص بنية مفتوحة ذات أبعاد إخبارية استشرافية، ورسالة تواصلية تحمل دينامية قرائية وتأويلية نقدية، وضمن البنية المفتوحة يتحوّل التأويل النصي إلى مغامرة محكومة بنقطة بداية تتجه نحو نهاية تأويلية للنص الفلسطيني، ففكرة الشخصيات وتصوّر المكان، أمور تحكم منهج النص، على أساس أنه تجربة قرائية تشدُّ انتباه القارئ، ومغامرة تأويلية ذهنية، أثناء عملية مُساءلة القارئ للبنية النصية، ضمن تحديد إحالات حرّة وعفوية، لا تحكمها أية حدود أو غاية، ولا تسير نحو أي مدلول بعينه، لأن تأويل النص الضيق يضرُّ بأفكاره، ويُحيله إلى الفهم الضيق، فتموت أفكاره[2].

ولأجل ذلك استندنا إلى فكرة اللانهائي، الذي لا يملك حدودا، ينزاح عن القاعدة، نقلا عن الحضارة الإغريقية التي كانت مهووسة بفكرة اللانهائي، لإنقاذ النص ونقله من وضع الحاضن لدلالة معينة، والعودة به إلى طابعه اللامتناهي. فكان لزاما على القارئ أن يتخيّل أن كلّ سطر

---

[1] وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، ص 27.

[*] وفي لذلك يرى **كليكينبرغ (Jean-Marie Klikenberg) "أن الإخبار هو ما كان جديدا ومباغتا، لأن أي إجابة لا تحتوي على عنصر المباغتة فهي لا تحتوي على عنصر الإخبار".** ينظر: وحيد بن بوعزيز، المرجع نفسه، ص 27.

[2] أميرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 13.

يُخفي دلالة خفية، فعوض أن تقول الكلمات، فإنها تُخفي ما لا تقوله، فيحدث عنصر الاندهاش والتشويق في تلقي النصوص[1].

وتَلقّي (عائد إلى حيفا) في أوليته تلقٍ بسيط في مستوى أفكاره، في طرح العودة إلى مدينة بها محتل وطفل رضيع، قام الزوجان بالتخلّي عنه في البيت عنوة، ولكن ندرك من طبيعة الكتابة الأدبية اللانهائية طريقة تكوين فكرة الوطن، وكيفية محاسبة الذات التاريخية في فلسطين، وتحديد مفاهيم الأبوة والأمومة من جهة، والوعي بالماضي والمستقبل الحقيقي في الفاعلية من جهة ثانية في السرد. فتتجلى للقارئ مقاصد الكاتب العامة لنصه، بالاعتماد على أسلوب الحوار والتداعي في عملية تجلية مفاهيم النص، وبالتالي تظل التأويلية محصورة في إطار نزعة نفسانية، لأن فهم النص حالة خاصة من الموقف الحواري، الذي يستعمل لغة معينة لتحقيق عملية الإحالة، من أجل تحقيق الفهم، لأنه من الواضح أن عملية الفهم تحدث نتيجة للتأويل، فتعمل على نقل النص إلى مستويات مختلفة، بالاعتماد على الإمكانيات الكامنة فيه، المُضمرة قصدا، أو عن غير قصد من الكاتب لحصول حيوية في تأويل النص[2].

وأضمر كنفاني مفهوم الوطن في روايته تحت طائل ذاكرة البيت وأشيائه الحميمة قبل عشرين سنة، لبيان الأيديولوجيا السائدة، وقراءتها للوضع الفلسطيني. ولذا كان طرحه لقضية العودة والانتماء وفق هذا الشكل الإنساني الأيديولوجي، الابتعاد بالنص عن التفسير الساذج والقراءة الأولية السطحية، فيحصل من وراء ذلك على بنية نصية لا تقبل الاستسلام، بنية مُمانعة، أو تحاول أن تُمانع وتُماطل بالمعنى، لتُعطي للقارئ الشعور بالسعادة والمتعة لحظة اكتشاف المعنى، أو طيف من أطيافه، أو لحظة قيامه ببناء معناه الخاص بما يتناسب مع بنيته النفسية والثقافية والمعرفية والأيديولوجية[3].

وعمد كنفاني برؤية واعية إلى وضع شخصياته على محك التجربة بعد عشرين سنة من الغياب عن الأرض بمجموعة من الذكريات، لكن العلاقة تطوّرت وهي تتخذ منحى آخر عبر رؤية الشخصيات في سرد علاقاتها النفسية، لتشكّل بُعدا جديدا، بعدما ارتطمت بالمُتغيرات في الرؤية والوعي والمواقف والسلوك؛ فوَضعَ كنفاني (سعيد) و(فارس) على طريق التنوير والتثوير، تاركا لها حرية الحركة، والبحث والكشف، والفعل، في زمن النكسة، فتأكدت من أن

---

[1] أميرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 13.

[2] بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 2، سنة 2006م، الدار البيضاء، المغرب، ص 53.

[3] محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكاتب العرب، سنة 1999م، دمشق، سورية، ص 17.

البحث عن الوجود والهوية الإنسانية لا يكون إلا بالانتماء إلى التراث والوطن، لأن الأخير ليس كما اعتقد (سعيد) مجموع ذكريات ومقتنيات خاصة بالمنزل[1].

وكشف **أسلوب تيار الوعي** المكثّف والمُوحي بتداعيات أفكاره ومعانيه، على مشاركة القارئ شخصية البطل، والشعور نحوه بكلّ أشكال المودة والتعاطف، عبر معايشة ماضيه، وكأنه ماضينا الذي يقف أمامنا حقيقة قائمة، فالمراوحة بين الماضي والحاضر لرسم الكاتب ما يريد بهدوء ووعي فاعلين، بعدما انفتح على الماضي بقوة الظرف التاريخي الراهن **(نكسة حزيران 1967م)** في وضع (سعيد) أمام مكونات الحاضر وحيثياته الدالة على عجز الأمة، وإخفاقها في مواجهة العدو. ولذا تَفجّر وعي الشخصية من خلال تيار الوعي، عبر قانون تداعي الأفكار، والاستدعاء التاريخي والحدثي، فانبثق الماضي كلّه من بين الحطام والنسيان والأسى، ونهض من بين ركام الهزيمة ليؤدي دوره في بناء عالم الشخصية الداخلي، هذا العالم الذي تحقّق في زمن الفعل والمستقبل، في شكل خطوات تمهيدية تمهّد له الأرض، وتضعه على طريق الحرية والعمل وتحقيق الماهية والوجود[2].

ويكشف الجدول الآتي عن مقدرة شخصيات الرواية على الاسترجاع:

الشخصيات	عدد الاسترجاعات	الصفحة
سعيد	10	402/385/368/365/362/363/351/349/346/345
صفية	02	365/353
الراوي	08	389/387/382/381/379/378/373/371
فارس	03	390/389/388

وكان كنفاني يبحث عن المخرج من التوتر والكبت النفسي العنيف لإنسان الأرض في قوله: **"في الحقيقة إن المخرج الوحيد من هذه الدوامة المُوحلة، هو أن يُؤمن الفرد بأن العطاء هو المقبول فقط لدى إنسان الحضارة، وأن الأخذ عمل غير مرغوب. أن يعيش الإنسان باذلا نفسه هو المقابل، ولا مقابل سواه. إنني أحاول أن أصل إلى هذا الإيمان بطريقة من الطرق، أو أن الحياة تصبح – بلا هذا الإيمان – شيئا لا يُحتمل على الإطلاق"**[3].

[1] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 69.
[2] المرجع نفسه، ص 71.
[3] المرجع نفسه، ص 72.

وفي ضوء هذه الرؤية خرج كل من (سعيد) و(فارس) من دوامة الذهول إلى ساحة العمل والفاعلية، وإن اختلفت صورة كل مخرج؛ فالأول اقتنع أن السلاح هو الحلُّ الوحيد لمجابهة العدو، واسترداد الهوية والوطن، وتجسد في أمله بأن يلتحق (خالد) بالفدائيين. و(فارس) اختصر الطريق عندما التحق بالثورة، ليؤكّد الأمر أن الإنسان والوطن كلاهما قضية.

واستعان الكاتب في عملية خروجه في الرواية على العلاقة المُدمّرة بين الابن والوالد، عن طريق الحوار الداخلي (**المناجاة**) أثناء خروج (سعيد) من بيته، في مواجهة انهيار الأبوة التي حرص عليها طيلة عشرين سنة، ليبرز السؤالان المحيران لهذه الشخصية:

ما هي الأبوة؟

ما هو الإنسان؟

فيقودنا الأمر إلى السؤالين الأكثر إلحاحا في الحياة الفلسطينية في المنفى والاغتراب:

ما هو الوطن؟

ما هي فلسطين؟

فالكاتب لا يعنيه السؤال بقدر ما يُهمه تحليل الفكرة، وإعطاء الجواب الملائم حول الحالة الفلسطينية في تناقضاتها وتمايزها عن أي حالة سياسية معاصرة. ولذا تتمتع الإجابات برؤى سياسية كاشفة ومستنيرة، تُضيء بتحليلها الفكري العميق الكثير من التضليل، الذي يُوحي به وضع الفلسطيني بعيدا عن أرضه ووطنه[1].

[1] خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، ص 207.

2.2 المبحث الثاني

نمو الشخصية والمكان في عائد إلى حيفا

1.2.2 نمو شخصيات النموذج الأول (الشخصية المضطربة):

تبدأ ملامح (سعيد) في الظهور من أول الرواية؛ تبدو مثقفة، هادئة، تتابع الوضع برؤية مركزية، تنطلق من رصيد تاريخي، تستشرف بها أطوار المستقبل. ويغلب عليها قلق نفسي من الراهن، الذي فرض نفسه بقوة على تفكير الشخصية؛ فـــ"**لم تعُد إليه الذاكرة شيئا فشيئا، بل انهالت في داخل رأسه، كما يتساقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضه فوق بعض. لقد جاءت الأمور والأحداث فجأة، وأخذت تتساقط فوق بعضها، وتملأ جسده**"[1].

ويصوّر كنفاني (سعيد) شخصية تنتمي لمجتمع معيّن وثقافة خاصة، جاء توصيفه شخصية فعّالة ومركزية في إدارة الحدث الروائي، أخذت في التطوّر والنمو تصاعديا، بتتبع مسار التوتر النفسي، الذي أخرج انفعالات الشخصية وتقابلاتها داخل المسار السردي؛ فشخصية البطل العائد هي النموذج الأول في النمو السريع، على مستوى الحركة الداخلية والخارجية.

وتمثل شخصية (سعيد) النموذج المثقف، الذي يمتلك موقفا، من خلال منظور الكاتب في السرد، كما أشار دوستويفسكي، بعيدا عن الوصف الذي يُغرق الفكرة والشخصية؛ لأن الكاتب يطوّر شخصيته الرئيسية مع تطوّر، وكأنه يُحاول بناء الرؤية مع مرور الحدث، لتكتمل صورة السرد[2]. فــ(سعيد) يرى "**أنها جزء من الحرب، إنهم يقولون لنا تفضلوا، أنظروا كيف أننا أحسن منكم وأكثر رقيا، عليكم أن تقبلوا أن تكونوا خدما لنا**"[3].وأسقط الكاتب على (سعيد) نموذج البطل الدوستوفيسكي، في رؤيته لفعل العودة، جاعلا الوعي الروائي يقترن بوعي الكاتب، بالإضافة إلى نمو وعي (سعيد)، الذي يتمظهر بالحوار المونولوجي غير المندمج مع وعي الكاتب، باعتباره ليس بوقا لإيصال فكره، أي أن القارئ لا يُحس أن الشخصية الروائية تمثّل سردا وإنما وثيقة شخصية[4].

ويعود السرد إلى نقطة الاسترجاع، دليلا على بناء الشخصية، بإظهار المراحل التي طوّرتها في الحركة الوجدانية، تمهيدا للحركة الداخلية، حيث يسرد تفاصيل حياة الشخصية الاجتماعية فجأة، دون إطالة تلميحا إلى ما سيأتي من رد فعل (سعيد)؛ فأثناء نكبة 48م يتحول من الوضع المستقر اجتماعيا إلى تضارب بين المواقف، وتداخل بين الأزمنة، إنها الحركة النفسية التي اعتمدتها الرواية آلية فكرية لسرد تفاصيل الإنسان وما يبحث عنه. فالكاتب جعل من التداخلات النفسية وسيلة لبناء الشخصية العام، ونموها الخاص، فتصوير (سعيد) على أنه رجل "**لم يتوقع**

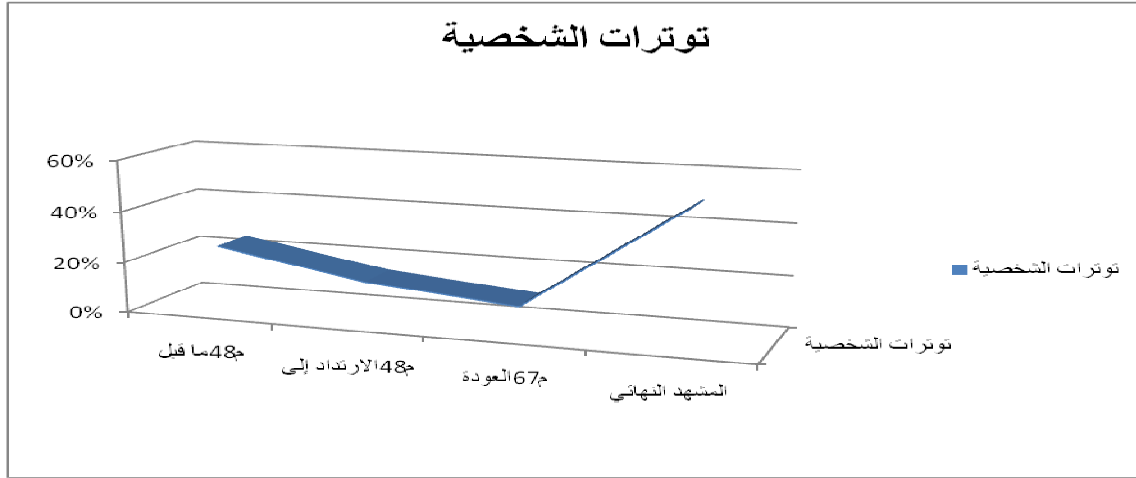
---

[1] الروايات، ص 341.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 210.
[3] الروايات، ص 344.
[4] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 72.

تلك الفجعية؟ (...) الماضي يتداخل مع الحاضر، وهما يتداخلان مع أفكار وأوهام وتخيلات ومشاعر عشرين سنة لاحقة. هل كان يعرف ؟ هل أحس ذلك الشيء الفاجع قبل أن يحدث"[1].
بطرح تساؤلات يؤجج النمو والتضارب الذهني، بعد أن أعطى الكاتب وجهة نظره حوله، واصفا إياه بأنه شخصية مثقفة تمتلك، لكن مع فعل العودة، جعل الشخصية تضطرب وتتساءل، دون أن يتدخل الكاتب في صناعة المونولوج، والأفعال التي تنجم عنه؛ فالحركة التي سردها (التنقل العشوائي) تصوّر حالة التداخل والتضارب الذهني لدى (سعيد)، فقد "**ضاع بين أمواج البشر المتدفقة، وفقد القدرة على التحكم بخطواته**"[2].
ولذلك يعود الكاتب إلى نموذجه الأول، وهو الموقف الثابت في أفعال وردود أفعال (سعيد)، ساردا: "**ومثلما كان يفعل قبل عشرين سنة تماما، خفف سرعة سيارته إلى حدها الأدنى قبل أن يصل إلى ذلك المنعطف الذي يعرف أن سفحا صعبا يكمن وراءه، وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائما (...)**"[3]. ويُقدم كنفاني شخصيته البطلة بعد العودة في صور ارتدادية، رافضا للعيش مع تفاصيل العودة الجديدة، فالملاحظات المكانية على مدخل البيت، وكراسيه، وأعواده، مرحلة نمو جديدة، فهو يُقولبه بما يحدث في المكان والزمان. ويمكن تفسير الارتداد بأنه مرحلة نمو جديدة، للتأقلم مع الوضع المكاني والزماني والإنساني الجديد، فـ(سعيد) وإن امتلك موقفا متداخلا على الصعيد الإنساني شخصية إِشارية تُحيل على المؤلّف ومنظوره السردي، فيصرّح، "**ذلك خيار عادل (...)**"[4]، لتكون إجابة (سعيد) بالآتي: "**أين خلدون...؟ أي لحم ودم ...؟ (...) لقد علّموه عشرين سنة كيف يكون يوما، يوما، ساعة، ساعة، مع الأكل والشراب والفراش (...)**"[5]. فيربط هذا الموقف الوجداني بفعالية (فارس البلدة) في محاولة للتعويض عن المواقف التي تعرض لها. ولذا يمكننا أن نصوّر مشهد نمو شخصية (سعيد) كالآتي:

---

[1] الروايات، ص 351.
[2] الروايات، ص 352.
[3] الروايات، ص 361.
[4] الروايات، ص 384.
[5] الروايات، ص 384.



وعرض الكاتب (صفية) شخصية ريفية، تقترب من فكر المدينة بسطحية، فهي تتلقى الأحداث وتتفاعل دون استيعاب، فجاء نموها الروائي غير واضح، إلا في الحركة الانفعالية. فاعتبرنا المدينة أفكارا أكثر عمقا وانفتاحا، لكن الكاتب ركّز على انفعالات (صفية) التي تتكئ على (سعيد) الشخصية المثقفة. ولذا اعتبرنا (صفية) شخصية سطحية تتلقى الحدث ولا تشارك فيه دون برامج تسعى إلى تحقيقه، فنموها جاء سلبيا[1]؛ ففعل التحديق صفة على أولية التفكير، وعدم الفعالية التي اعتمدها الكاتب في توصيف شخصيته النسائية.

وفيما يلي سنعرض لأهم مراحل النمو السلبي على المستوى الداخلي التفاعلي (حيث اعتمدنا في هذا الجانب على الحوار الداخلي، والفعل الخارجي الانفعالي، الذي ينطلق من تفاعل (صفية) مع الأحداث، لأن الكاتب يركّز على الفكرة الإنسانية العميقة:

مقاطع نمو الشخصية	الصفحة	قراءة نمو الشخصية (صفية)
بداية توصيف النمو: **"(...) كانت منصرفة إلى التحديق نحو الطريق"**	343	**عدم فعالية الشخصية يظهر من أول مقطع، فهي بالنسبة للقارئ تتلقى الحدث، وتنمو داخليا على المستوى التفاعلي سلبيا، لأن أغلب مقاطع الوصف والنمو الروائيين، اعتمدت في بناء الشخصية الجانب الذهني المونولوجي، في الأحداث القبلية والبعدية لفعل العودة، بإبراز المكونات النفسية التطورية للشخصية، التي تتفاعل مستوى ترددات مؤشر التفاعل.**
نموذج نمو ما قبل العودة 48م: **"(...) كان يعرف أن زوجته الصغيرة لا تستطيع أن تتدبر**	349	**لا شك أن نمط التفكير الريفي البسيط الأوّلي ينطبق على (صفية)، التي لا ترتقي لمستوى نمطية تفكير (سعيد)؛ المثقّف المديني (الكبر، التعقيد، العمق).**

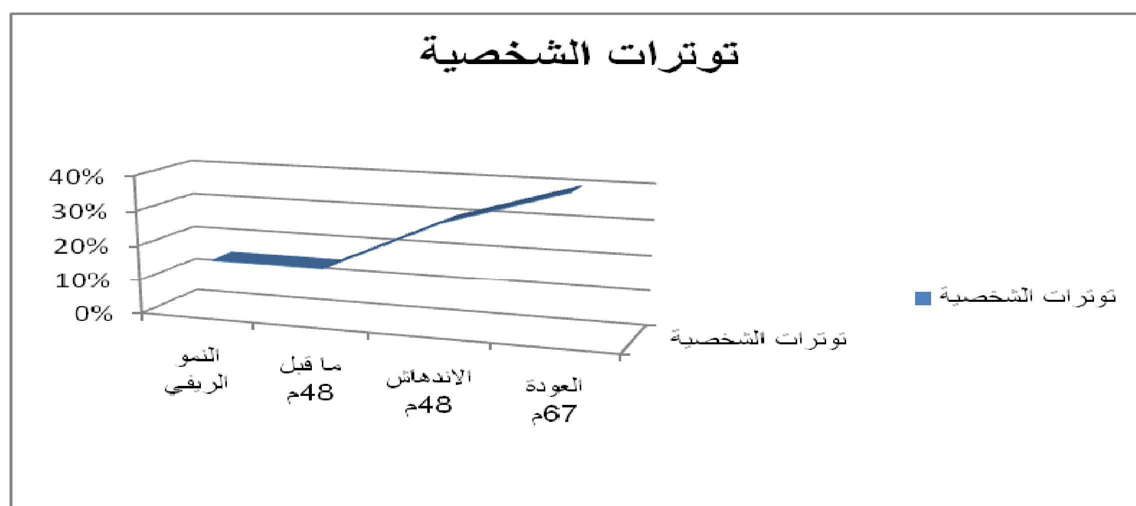
[1] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، سنة 2003م، عمان، الأردن،، ص 135.

أمرها، فمنذ أن جاء بها من الريف لم تعتد أن تقبل العيش في المدينة الكبيرة، وأن تُكيّف نفسها مع ذلك التعقيد الذي كان يبدو راعبا لها، وغير قابل للحل"		ولذا كان على الكاتب أن يعوّض الصفات البنائية الداخلية، التي تجعل من (صفية) نموذج سلبي، أكثر سطحية في تلقي الحدث، فعمد خلافا لشخصية (سعيد) إلى الوصف التجسيدي المورفولوجي، كالشعر مثلا، في محاولة إلى إظهار سمات التفكير في، غير أن صفة (القصر، التجعيد) زادت في تأكيدنا أن هدف الكاتب من وجود النموذج إظهار سلبية تلقي الأحداث. ولذلك يصف مشهد سلبيتها، وقلّة نجاعة تفكيرها مع المواقف؛ في عبارة (لا تعرف ما تريده)، وهذا دليل على أنها أم بسيطة لا تستطيع أن تتدبر أمرها، بل تنتظر مجيء زوجها، حيث يقول كنفاني: "كانت تفكّر به عندما جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة، حيث تعرف أنه هناك، وكانت تشعر أنها أكثر أمنا، فالتزمت البيت فترة، وحين طال غيابه، هرعت إلى الطريق دون أن تدري على وجه التحديد ما الذي كانت تريده"[1].
نموذج العودة (الاندهاش): ((تقديم مرحلة النمو الداخلي قبل فعل العودة)) "(...) وأمام عجزها وتعبها، أخذت تصرخ بكلّ ما في حنجرتها من قوة، ولم تكن كلماتها الطائرة فوق ذلك الزحام الذي لا ينتهي. لتصل إلى أي أذن، لقد ردّدت كلمة خلدون ألف مرة، مليون مرة (...) وظلّت كلمة خلدون نقطة واحدة لا غير تعوم ضائعة وسط ذلك التدفق اللانهائي من الأصوات والأسماء"	355	يقدّم كنفاني الآثار النفسية الناجمة على نكبة 48م على نمطية تفكير (صفية)، كأم قبل العودة، وحدوث الاندهاش الذي كان يقينًا عند (سعيد)، لكن (صفية) كما ورد في التوصيف لطريق العودة، اعتمدت على ثقافة التعويض التي ينفرد بها الإنسان العربي، فهي في الواقع البيولوجي أم غير مُدركة ما يحدث في تحوّل ابنها، فقد انسحب للأم المربية لا المُنجبة. وفي ظل هذا التزاحم تجد نفسها تتذّكر طفلها الموجود في السرير، لتجرؤ بعد عشرين سنة على استعادة حيفا (في صورة ابنها خلدون) إلى ذاكرتها، مُخفية دُموعها وجزعها وذنبها على ابنها الذي ضاع (أضاعته)، والذي كان يحمل اسم (هو)، بعدما اتفق الجميع أنه قد مات، ويَثبت بوهمها الذي قتلته سنوات طويلة من السؤال والتفتيش عن هذا الضائع، وترجو من زوجها أن يأخذها إلى (حيفا) معه إذا أراد الذهاب. لتكتشف أن

[1] الروايات، ص 353.

		ذلك الاسم لم يُلفظ في تلك الغرفة منذ زمن طويل، وأنهما في المرات القليلة التي تحدثا عنه كانا يقولان (هو). وعندما تصل إلى المكان المدينة، وترى بيتها، تُبدي سذاجة مطلقة في معالجة عودة ابنها.
"(...) وأخير التفت إلى صفية وشرح لها ما قالته مريام، فقامت من مكانها، ووقفت إلى جانبه، ثم قالت له بصوت مُرتجف: ذلك خيار عادل (...)، وأنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين (...)، لا يمكن أن يتنكّر لنداء اللحم والدم"	384	(لا يمكن أن يتنكر لنداء اللحم والدم) عبارة سردية توحي بنمو فكري – نفسي، فهذه المقولة – رغم أنها لم تتلفظ بها عشوائيا – جاءت بعد تفكير في الموقف الذي دار بالمنزل، لأن هذا الحكم محكوم بشعور الأم فقط، التي تفكّر في جريمتها بقدرية غبية. ولن تجد نفعا في هذا الأمر، ولا تملك دوما إلا البكاء والانتصار (لقد شاخت هذه المرأة حقا واستنزفت شبابها وهي تنتظر اللحظة دون أن تعرف أنها لحظة مروعة). وأخيرا وبعد نقاش حاسم تصل (صفية) لفقدان الأمل وتعود تُخفي حنين الأم، وتُنكر أملها المخبوء مدة عشرين عاما، لأن الرواية تؤكّد أن الإنسان هو ما ينشأ عليه ويتعلّمه منذ الصغر حتى بلوغه مرحلة الوعي، مُحطِّما الاعتقاد الشائع عند الناس في موضوع اللحم والدم، حيث الإنسان في نهاية المطاف قضية، لكن أي قضية؟

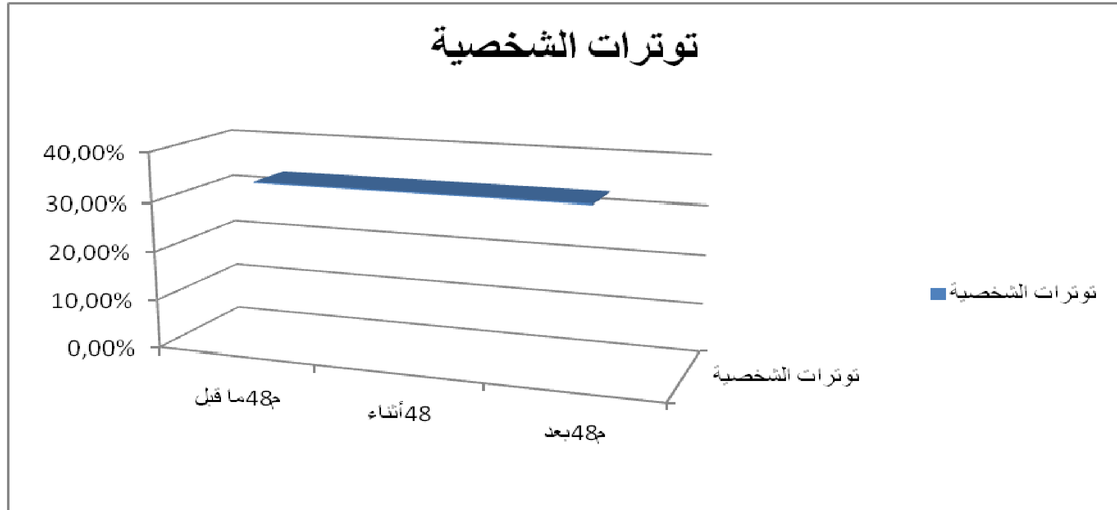
و يمكننا أن نوضح مشهد نمو شخصية (صفية) كالآتي:



2.2.2 نمو شخصيات النموذج الثاني (الشخصية الثابتة):

أول ما يصادف المتلقي في (مريام) إشارة الكاتب لها على أنها نموذج شخصي ثابت، قبل سرد تفاصيل شخصيتها، حيث يمكن إبراز المراحل التطورية لـــ(مريام) في الجدول الآتي:

مقاطع نمو الشخصية	الصفحة	قراءة نمو الشخصية (صفية)
العودة 67م: **"منذ زمن طويل وأنا أتوقعها"**	366	**هذا المقطع قراءة في نمو (مريام) الفكري، فهو إبراز للتصادم بين الفلسطيني، إنها متديّنة بالشكل الذي أهلها لخوض الصراع والتضارب الاجتماعي مع (سعيد)، فالتوقّع الذي قدّمته الرواية هو الجزء الفكري الذي نُريد أن نعرض له نمو (مريام)، فهي تعرض لمفاهيم الوطن، من أنه ليس الماضي مُمثلا في الريشات، وتشكيلة الكراسي، لتُؤكد أن الوطن هو المستقبل.**
الرحيل إلى / في 48م: **"ألم تر كيف ألقوه في العربة الساخنة كأنه حطبة ؟ لو كان يهوديا لما فعلوا ذلك (...)"**	378	**في هذه المرحلة يستعين الكاتب بوعي (إيفرات) الشخصية التي تعيش في ذاكرة (مريام)، لإظهار النمو الفكري الحقيقي، من خلال المقاطع السردية التي تروي أحداث هجرتها إلى فلسطين قبل 48م، هي المرحلة ما قبل الوعي اليهودي لــ(مريام) في حوارها مع (سعيد) حول مفاهيم الوطن، الأبوة، الأمومة. فالوعي بقضية اليهود المُرحلين من أوربا زاد في المشهد من نمو الوعي الداخلي، لأن تركيز الكاتب كان على التلميح لسن (مريام)، بأنها عجوز و(صفية) بأنها شابة، وهو أمر لم يأت بمحض الصدفة، إنه دليل على أن حالة (صفية) الوجدانية هي الأمر الوحيد المعروف عنها، بينما (مريام) امرأة كبيرة تجتذب تعاطفا من الكاتب.**
بعد العودة في 67م: **"اسمع يا سيد سعيد أريد أن أقول لك شيئا مُهما، ولذلك أردتك أن تنتظر (دوف) أو (خلدون) إن شئت كي تتحدثا، ولكي ينتهي الأمر كما تريد له الطبيعة أن ينتهي (...)"**	383	**إننا أمام موقف واحد ونمو داخلي فكري له نفس التوتر والثبات، فالكاتب يكشف عن عقلية شخصيته بوضوح، لأنه يدرك مفاهيم الوطن، ويرد على أصحاب المنزل والعودة ردا عقلانيا. ولذا تعي جيدا (مريام) أن مفاهيم الأمومة والأبوة ترتبط بالتربية، أو كما وصفها كنفاني بالطبيعة. وهذه الأيديولوجية أقوى من بساطة وهشاشة موقف (سعيد) و(صفية)، لأن النمو لدى (مريام) ثابت في المشاهد الثلاثة.**



وقدّم كنفاني (دوف) رجلا عسكريا في الجيش الاحتياطي، ويبدو أنه يمتلك انفعالا قويا في السرد، أي أنه يمتلك موقفا قويا، فحديث الكاتب حول مفاهيم الوطن، الأبوة، الأمومة، مفاهيم يستوعبها سن (دوف). ولذلك يَظهر (سعيد) قبل الموقف حاسما أمره، بعكس (صفية)، وإن كان الكاتب أخّره، لكنه تداركه بشخصية (خالد) التي تمتلك فعالية، فتصريحه أمر مقبول "**أنا لا أعرف أُما غيرك، أما أبي فقد قتل في سيناء قبل 11 سنة، ولا أعرف غيركما**"[1]. ففي لحظة الصدام بُددت كل آمال العودة، ومفاهيم الوطن في البيت القديم وما يحتويه من أثاث، تجعل (سعيد) و (صفية) يرتبطان به، فترتد ذاكرتهما إلى الماضي، حيث يصوّر الكاتب هذه المفاهيم المطلوبة في شكل حوار تصادمي فكري بين (سعيد) و(دوف)؛ (دوف) يرد عليه أنه في الجانب الآخر، أي الفلسطيني عدو إسرائيل، مما يدلّ على أن (دوف) يحمل وعيا اجتماعيا ودينيا يهوديا قويا، لأن الانتماء يكون بالتربية والرعاية، لا بالإنجاب والانتساب، مثلما اعتقد كلّ من (سعيد) و(صفية) مدة عشرين سنة، فمنذ عشرين سنة وهو يهودي، يقول لوالديه البيولوجيين: "**أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وأكل الكوشير وأدرس العبرية** (...)"[2]. فالواضح أن الكاتب يحاول أن يُظهر مرة أخرى مع شخصية جديدة أن نمو في الشخصية، ذلك الوعي الوجداني الفكري مع سير الحدث وتطوره، فأغلب مشاهد السرد صراع فكري بين نموذجين متقابلين، فاستعداد (دوف) التربوي والفكري، جعله في معركة الانتساب للوطن والأهل، ينتصر على أفكار (سعيد)، الذي بقي إلى المشاهدة الأخيرة مُتمسكا بصورة الوطن في بيته قبل عشرين سنة، وبالرضيع الذي يملأ البيت وأثاثه القديم. فلا نستغرب من الكاتب أن يجعل شخصيته استذكارية تعيد حوارات أيديولوجية عن الهوية والانتماء؛ "(...) **لقد بدا في تلك اللحظة وكأنه**

[1] الروايات، ص 397.
[2] الروايات، ص 400.

حفظ عن ظهر قلب درسا طويلا (...) بعد أن عرفت أنكما عربيان كنت دائما أتساءل بيني وبين نفسي: كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان؟ وكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟ عشرين سنة؟"[1]. ويبدو أن الكاتب قد مهّد لشخصيته بأن تكون على قدر كبير من الأهمية في حسم الصراع الدائر بين النموذجين، ف نمو (دوف) حتى وإن كان رجلا طويلا، إلا أنه يتملك في المستوى الفكري ثباتا في تلقي الأحداث، التي تأتي محبوكة، فيتصارع في صنع موقف تجاه ما جاء من أجله إلى مدينة (حيفا). فاعتمد الكاتب على أسلوب فكري لحسم الصراع في هذا النموذج من الشخصيات دون الولوج إلى أعماق شخصية (دوف)، حيث الهو يُزيحنا عنه إلى الخارج بالارتداد إلى الماضي والحاضر. ومرة أخرى يضعنا كنفاني أمام فكرة الإنسان قضية، لا يهم فيها انتماءه، إنما يهمُّ ما هو عليه، وما يبحث عليه. وبذلك ينتهي الصراع سطحيا، قصدَ الكاتب من خلاله الحديث عن الوطن، ومفاهيم الأبوة، والأمومة، في نموذجين متقابلين خدمة للفكرة النصية.

---

[1] الروايات، ص 401.

3.2.2 نمو شخصيات النموذج الثالث (الشخصية المشاركة):

من الواضح أن كاتبا مثل كنفاني استعان في بيان فكرته بنموذج من الشخصيات المساعدة، في شكل ارتداد، متجاهلا بناء شخصياته، وفق سير الأحداث، ليصل إلى اكتمال صورتها. ففي إشراكه لنموذج (فارس اللبدة)، لإعادة التوازن إلى النموذج الأول في المستوى الفكري، لم يقصد من خلاله توصيف الشخصية، وبيان المراحل التطورية التفاعلية، فـ(فارس اللبدة) في الهيأة العامة يُوازي (سعيد)، رجع إلى بيته بعد عشرين سنة بـ(يافا)، وبمجرد دخوله البيت هاجم ساكنه غير مُدرك بأنه عربي مثله، وهنا يصل الكاتب إلى أن شروط العودة لدى (فارس) تحققت في مؤشرات العلاقة التفاعلية بين الإنسان والمكان. ليصل إلى أن النموذج حقّق توازنا في الوعي الداخلي، في تعاطيه مع الموقف، حيث حافظ (إنسان المعتقل) على تفاصيل البيت، "**كانت غرفة الجلوس على حالها كأنه تركها ذلك الصباح، تعبق فيها نفس الرائحة، التي كانت لها رائحة البحر، التي كانت دائما تُثير في رأسه دوامات من عوالم مجهول معدّة للاقتحام والتحدي**"[1].

ويصوّر كنفاني ارتباط (فارس) بلوحة أخيه الشهيد (بدر) (قبل عشرين سنة)، فلقد تركت فيه انطباعا في نفسيته بمواصلة طريق العودة، والاسترجاع، والجهاد. فكان نموذج (فارس) يُشبه تفاصيل حكاية (سعيد)، الذي ترك ابنه، ويُقابله صورة أخيه الشهيد، لكن (سعيد) لم يسترجع ابنه ومكانه الأليف، وأضاع الوطن القديمة، بينما (فارس) عاد مجاهدا وفاعلا في التاريخ والمكان.

ويُواصل الكاتب إعادة التوازن لشخصية (سعيد) العائد، باستحضار وقائع الحاضر، الذي يمثّل نموا صريحا صراعه مع (دوف)، ففي نهاية الموقف يُجيب (سعيد) على سؤال الإنسان قضية "**الإنسان في نهاية المطاف قضية (...) عشرين سنة**"[2]؛ حيث يُدرك أن مفهوم الوطن لا يمثّل المقعدان اللذان ظلا جامدان طيلة عشرين سنة على نفس الوضعية، وريش الطاووس، وصورة القدس، والمزلاج النحاسي وشجرة البلوط؛ فـ(دوف) و(خالد) هما من أوصلا السرد إلى هذه النهاية، أما (خالد) المتبقّي فقد أصبح مجاهدا، أعاد لـ(سعيد) رؤيته المكانية السليمة، فغدا (خلدون / دوف) مجرد قبضة ثلج، أشرقت عليها فجأة شمس مُلتهبة فأذابتها. ليتحقق مفهوم

[1] الروايات، ص 388.
[2] الروايات، ص 404.

الوطن في استدعاء (خالد)، الذي يمثّل المستقبل لدى (سعيد)، حيث يُجيب "**لاشيء، لا شيء أبدا (...) هيا بنا** "[1].

[1] الروايات، ص 411.

4.2.2 القراءة السيميائية – التأويلية للشخصية:

يتضح أن الكاتب في روايته اعتمد على برنامجين سرديين متضايفين، بوجود العوامل المضادة والمساعدة؛ فهذين البرنامجين السرديين يحددان تضايفا منطقيا وضروريا لملفوظي الفصلة والوصلة للفاعلين المهتمتين بالموضوع؛ فــ(سعيد) يمتلك **كفاءة (Compétence)** في الحدث، لأن الكيفيات الثلاث **(الإرادة، المعرفة، القدرة)** تنخرط في قسم فرعي هو مكوّن لمجموعة الوحدات المُدمجة، وبالتوازي ترتبط الكيفيات بالوحدات المنفصلة التي هي العوامل؛ الإرادة (العودة واستعادة الوطن والابن) تُوافق محور فاعل/موضوع، والمعرفة (سعيد ورد في الرواية إنسانا يمتلك موقفا حضاريا تجاه نفسه والمجتمع أي أن المعرفة تطابق المثقف)، والقدرة محور المساعد/المعارض (يتمثل المساعد في صفية من النموذج الأول، وهي شخصية مرافقة غير فاعلة، وشخصيات النموذج الثالث المشارك، وهي عوامل فكرية، تؤثّر في نمو البطل)، بينما المضاد هو البرنامج المعيق مع (مريام) و (دوف).

والكيفيات ليست من مستوى واحد، فالإرادة تؤسس للفاعل، بينما العلم والمعرفة والقدرة مطلوبان مباشرة من الفعل (كيفية الإرادة: المقصود بها كيفيات ردود الأفعال الوجدانية في الرواية، لأنها تميّز محور فاعل/موضوع التي ترتكز على علاقة الحالة (وصلية ≠ فصلية):

م(ت) = [(ذ∩ م ⟸ (ذ ∪ م)]

لأن المُعطى الأوّلي في السرد يدلّ وجدانيا على أن الفاعل البطل والمساعد (المحفّز) في النموذج الأول في حالة وصلة بالموضوع، في المستوى الباطن، بينما المعرفة والقدرة ينخرطان في مستوى الفعل التحويلي، الذي يضمن الانتقال من حالة إلى أخرى مختلفة[1]. ويكون الفاعل في البرنامج السردي (ب.س1) ذات وجهين؛ تمتلك الكفاءة بتوفر شروطها (المعرفة، القدرة، الإرادة جزئيا) وفاعل مُنجز، أي قادرة على الفعل والاتصال بالموضوع، فالوجه الأول يمثله البطل، على أساس أنه فاعل يمتلك كفاءة ومنجز للفعل، بينما الفاعل المُنجز (صراع الفكرة) شخصية النموذج الثالث (ب.س.3). فالبرنامج السردي الرئيسي يستحضر برنامجا سرديا لإنجاز الفعل التحويلي لتحقيق فصلة بالموضوع، لأن الروائي اعتمد على الكفاءة والمعرفة والقدرة، لكن إرادة المعرفة تبقى غائبة بشرط أساسي تقتضيه عملية إنجاز الفعل.

---

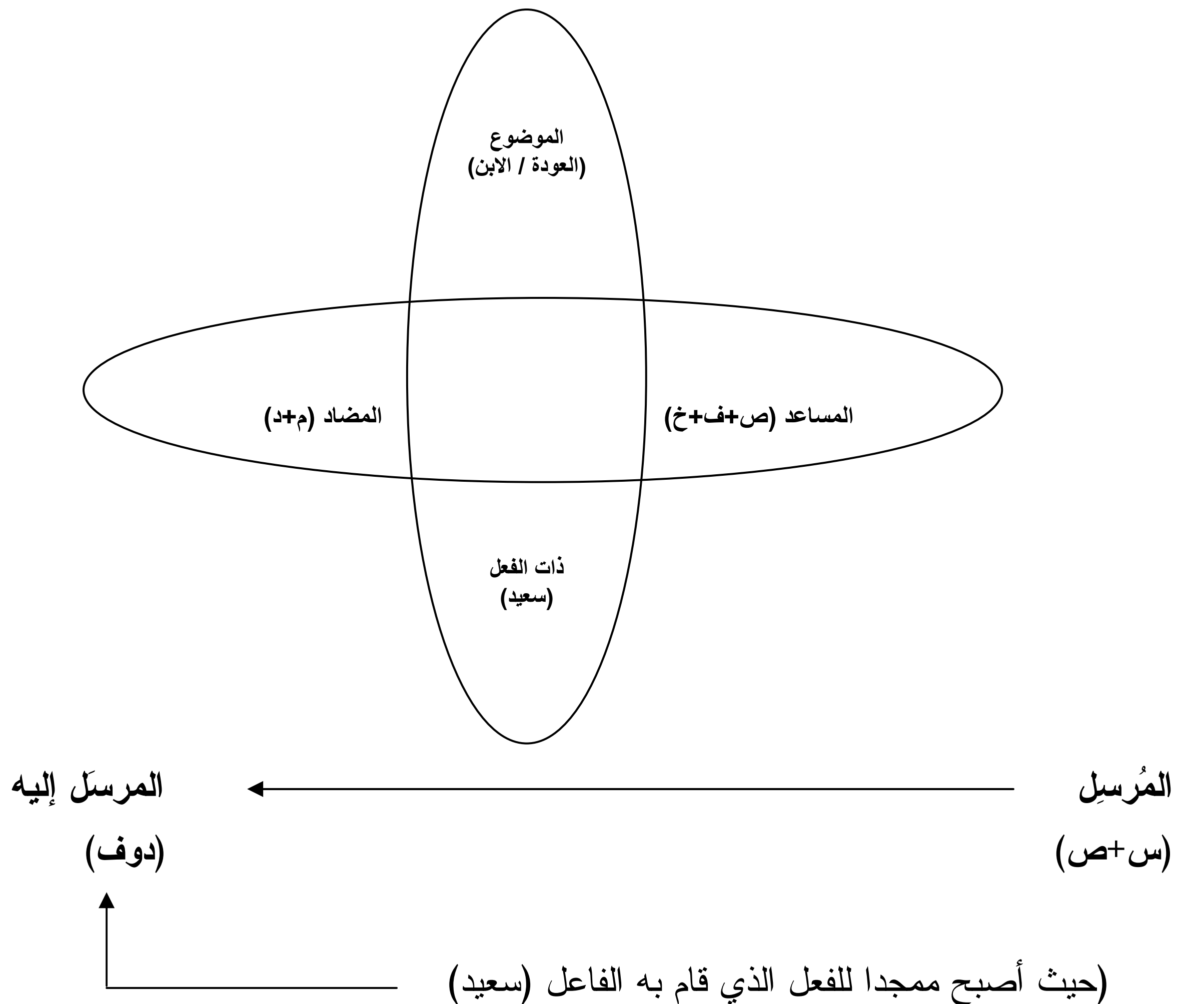
[1] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 123.

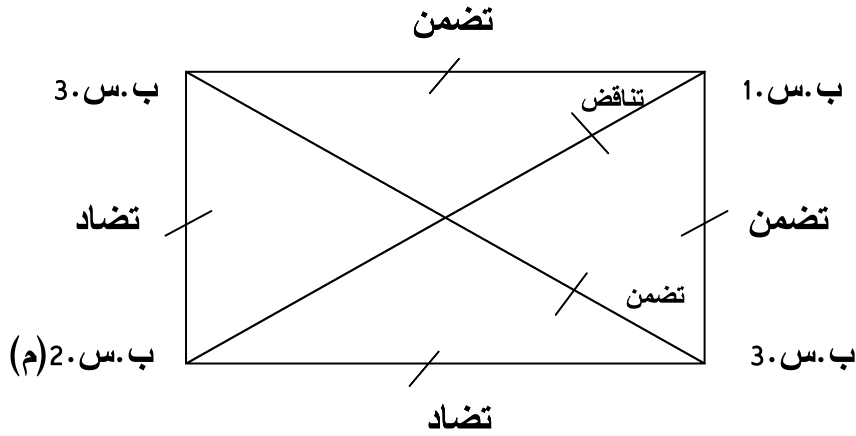
ويُقدّم كنفاني ملامح البرنامج السردي المضاد في بداية تقديمه لعوامله (مريام – دوف)، لأن الكفاءة موجودة في الموضوع، الذي يصبح مُرسَلا إليه (القدرة، المعرفة، وجوب الفعل، إرادة الفعل)، فهو في حالة وصلة مع الموضوع الذي ينفصل عنه (ب س1.):

(م ت) = [(ف2 ∩ م)] ≠ ([ف1 ∪ م])

غير أن هذا الفاعل استعان بمساعِد، له دور فاعلي في تحقيق البرنامج المضاد، فـــ(مريام) تمتلك شروط الكفاءة، في إنجاز الغرض الحقيقي من تنشئة (دوف) على المبدأ اليهودي المتدّين، فملفوظ الحالة في حالة وصلة بالموضوع في السرد.

ومن المهم الإشارة إلى أن وجود هذا التضايف بين (ب،س1) و(ب، س2)، ضمن وجود حكايتين في النص، حتى وإن كانت نهاية كل حكاية فكرية أكثر من النهاية التقليدية المعتادة، لأن رواية الفكرة لا تعتمد على الحلّ، بقدر ما تسعى إلى طرح قدر من الأفكار المتضاربة في المعمار السردي. لأن البرنامج السردي الرئيسي تحقق باستدعاء النموذج الضمني المشارك:
وتصبح الترسمية العاملية في بيان نمو الشخصية كالآتي:





وتصبح علاقات المربع السيميائي كالآتي:

ب.س. 1 ⟸ ب.س.3 = علاقة تضمن واحتواء / كينونة.

ب.س. 3 ⟸ ب.س.2 = علاقة تضاد.

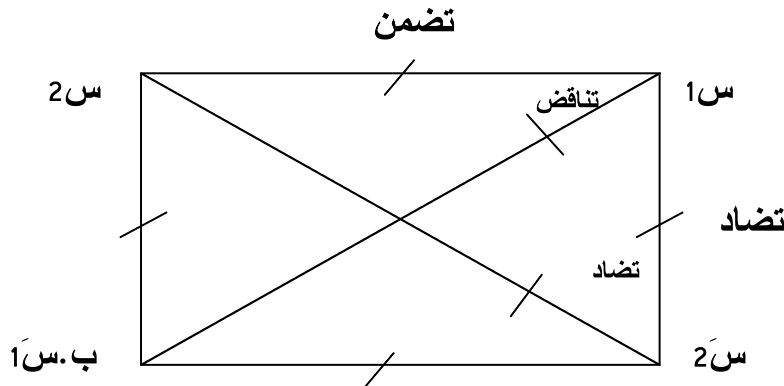
ب.س. 2 ⟸ ب.س.3 = علاقة تضاد.

ب.س. 3 ⟸ ب.س.1 = علاقة تضمن واحتواء / كينونة.

ب.س. 1 ⟸ ب.س.2 = علاقة تناقض / لا كينونة.

ب.س.3 ⟸ ب.س.3 = علاقة تضمن واحتواء/ كينونة.

وتعمدنا تكرار نفس البرنامج مرتين، وهي النتيجة النهائية للحكاية، حيث العوامل السردية موزّعة في المربع، كالآتي:



ويُظهر المربع الأخير (عائد إلى حيفا) بنية استشرافية لمفاهيم الانتماء والنسب، حيث التعبئة الفكرية الوجدانية للشخصيات تسترعي اهتمام المتلقي، قصد من خلالها الكاتب بيان مفاهيم كالوطن، والأبوة، والأمومة، أنها ليست مجرد أشياء ترتبط باستحضار الماضي القريب أو البعيد، إنما ما قصده الكاتب المستقبل، في التأكيد على انتهاج أسلوب الفعالية والجهاد. تاركا صدمة على مستوى التفكير والإنجاز في الوسط العربي الفلسطيني؛ فالرسالة الإخبارية للنص

تتضمن مضمون اجتماعي، تم من خلاله استيعاب الرسالة الإخبارية لمراحل النمو الفكري للشخصيات، لأن درجة الغموض سطحية في هذا الجزء الإرسالي من الرواية، اعتمادا على أن المرجعية الكتابية اجتماعية، لأن شخصيات النموذج الأول تخضع لحالة نفسية، في الانتقال من حدث إلى حدث، فــ(سعيد) يحرّك مسار الأحداث في الرواية. ولذا ارتبطت التفاسير الذهنية والفكرية باستحضار نفسي للذكريات، من منطلق أن الإنسان العربي يستأنس بالتاريخ القديم، إلى جانب اعتماد ثقافة التعويض. والدليل على ذلك أن قضية العودة يجب أن يُنظر إليها على أساس مجابهة (مثلما يرى خالد)، لا على أساس استرداد صور وذكريات وأثاث تعود إلى الماضي.

واختيار الكاتب لشخصيتي (خالد) و(فارس اللبدة) وسيلة (حالة) دالة على أن الجهاد هو التصوّر الاستشرافي لمسار القضية الفلسطينية، بعد الاعتقاد الخاطئ الذي ساد تلك الفترة، حول فتح الحدود واسترداد أراضي 48م، فالحوارات التي نستشف منها نمو الشخصيات، تعتمد على عنصر المباغتة والدهشة والعفوية، والدليل أن الكاتب ترك للشخصية حرية التعبير عن هدف العودة إلى (حيفا). فالصورة التي تقصدها شخصيات النموذج الأول تصحيح مفاهيم الوطن (فهو ليس أشياء ومقتنيات تعود إلى زمن مضى)، والأبوة والأمومة، التي تتحقق بالتربية والرعاية، وإن كان الطرح الماركسي يفتقد إلى عنصر الإنجاب، الذي يعتمده المشروع الفكري العربي، فتم تحقيق فكرة السرد، باستدعاء النموذج المشارك (الملاذ)، في إخراجه الفكرة إلى السطح ومستوى الإدراك القرائي.

وإذ كان تأويل النص ينطلق من مساءلته، عبر تمفصلات المشاهد السردية، فتأويل نمو الشخصية يتحوّل إلى مغامرة سردية تحليلية للبنية النصية. وإذا كنا توصلنا إلى أن النص يسعى إلى الإخبار عن تعيين معاني الوطن، والانتماء، وتغيير سلوك الإنسان حول مفاهيم الأمومة والأبوة، فإلى حد الآن صحيح على مستوى طرح الكاتب. فدلالة النص نهائية، لكن من جانب آخر التأويل غير مشروط بفكرة معينة في تلقي النصوص، لأننا اعتمدنا على فكرة اللانهائي في القراءة التأويلية، في اعتماد تضارب الدلالة الوجدانية النفسية معطى أساسيا لعملية التأويل اللانهائي، فالوطن مضمر في البيت، والولد يختفي عبر فاعلية (خالد)، فتأويل النص يمكن أن يتمظهر في الجدول التالي:

الشخصية	المفهوم النصي	الانفتاح الدلالي
سعيد	**أولا: شخصية مثقفة حضاريا وفكريا لامتلاكه موقف إزاء العودة وقضية الوطن.** **ثانيا: حدوث اضطراب على المستوى الفكري بعد العودة.**	**إن التغيرات التي تطرأ على هذه الشخصية مردها إلى تكوين صورة خاطئة في المجتمع الفلسطيني، حول مفاهيم الوطن والانتماء، وبالتالي تم تصحيح الموقف في شخصية (سعيد)، التي قامت باستدعاء النموذج الثالث (نموذج الملاذ والفاعلية).**
صفية	**نموذج للمرأة الريفية بملامح الأم، بسيطة في تفاعلها ونمط تفكيرها، وإنجازه، فيبدو تلقيا للأحداث، مع الإشارة إلى التفاعل السلبي.**	**تمثّل نموذجا للإنسان الذي لا يمتلك مواقف حضارية، فهي تعرية لمفهوم المثّقف في قراءة واقع القضية. فاستحدثتها السرد واستعان بها، لإظهار الشرخ الحاصل في تقدير المكان والزمان، في مفاهيم الأرض، والأبوة، والأمومة، على المستوى النفسي والاجتماعي، وإن كان (سعيد) استعان بها لتحقيق برنامج العودة، إلا أن الكاتب يقصد من خلالها إلى إصلاح تفكير (سعيد) من جانب، ومن جانب آخر إظهار الفرق بين الفلسطيني والآخر.**
مريام	**تظهر في الرواية يهودية متدّينة، من خلال أفكارها الأرض التاريخية.** **ويُظهر الكاتب في حوارها مع (سعيد) و(صفية) الجانب الخفي من الشخصية اليهودية. فتُظهرها لحظة العودة عجوزا طويلة بعض الشيء، وسمينة بعض. فلفظة عجوز مؤشر بأنها تمتلك رصيدا أكثر من (صفية)، التي تبدو شابة لا تستطيع تدبر أمرها.**	**إن تأويل ملامح هذه الشخصية يضعنا أمام تصوّر نفوذ اليهود إلى فلسطين، وقدرتهم على ربط قضية فلسطين بتشردهم في أوربا. إلى جانب إظهار ملامح الوصول الصعب إلى فلسطين، وإن تجاهل الكاتب الرد عليه، في تفاصيل الحوار مع (سعيد)، سعيا منه إلى التعاطف الإنساني مع (مريام).** **لكن المغامرة التأويلية تفرض إظهار أن هذه الشخصية نموذج لليهودي المحاور، المنطلق من أيديولوجية تاريخية وإنسانية، تبدو أقوى من حجة البيت والرضيع في (عائد إلى حيفا)، التي احتكم إليها (سعيد)**

		و(صفية) طيلة الأحداث.
دوف	تُظهر ملامحه الروائية أنه رجل بهيبة عسكرية، فهو أكثر وعيا وجدية، وإلى جانب ذلك يمتلك ردا حاسما في اختياره لــ(مريام)، من خلال الأدلة التي ساقها، حول مفاهيم التربية، والرعاية، والانتساب لوالدين لا يهمه أصلهما. فجاءت نبرة العتاب قوية أمام ذهول والديه البيولوجيين، لأن (سعيد) فضّل البحث عن الولد بدل الوطن. ولذا استحالت قضية الولد شخصية من اختصاص الوالدين، بينما الوطن قضية تعني الغير.	إذا كان (دوف) رجلا عسكريا دلالة من الكاتب على أن العسكري اليهودي يمتلك رصيدا فكريا، جعله يُبرز أهم خطأ وقع في المجتمع، من منظور كنفاني، وهو الفصل بين الخاص والعام، واعتماد الخاص أساسا بدل العام، الذي يمثّل الأرض والانتماء. فالموقف الفكري من أن الإنسان قضية يرجع إلى أساس يهودي، حاول من خلاله (دوف) إبراز أن الإنسان العربي مُثقل بقيود من الشكل والنمطية القديمة، في قراءة الأحداث التاريخية والوقائع الإنسانية.
فارس	صورة استعادة البيت في صورة الأخ الشهيد (عودة تفاصيل الماضي).	تحقيق التوازن وقع فعلا، باعتراف (سعيد) أن (فارس) يحمل السلاح، أي الانطلاق من الماضي (صورة الشهيد)، واعتماد آلية الجهاد في تلقي وتعاطي الواقع، وصولا إلى رسم صور المستقبل.
خالد	فعالية القتال تعويضا عن فقد الأصل (خلدون).	استشراف المستقبل في (خالد) في رؤية الوطن ، من منطلق مكاني قديم.

ويُظهر كنفاني قيما جمالية وفكرية، في تداخل الصراع الفكري والنفسي، لأن النص رواية للشخصية (الإنسان)، من خلال انطلاقه من مرجعية اجتماعية، تخضع لمقاييس إنسانية وثقافية، تضع القارئ أمام موروث حضاري، في تجليته نمو الشخصية. فتصوير مراحل نمو نماذجه الشخصية ينطلق من الواقع، معتمدا على الاقتباس، لصناعة أفكار البنية النصية، حيث الشخصية تتفاعل مع الواقع الحدثي (المعطى الحدثي)، دون تدخل الراوي، بإجراء الحوار السردي على ضمير الغائب، توصيفا للحالة التي تعيشها الشخصية. فمقطع **(أتعرفين، هذه هي حيفا)** تشير على رؤية الكاتب لنمو الشخصية مساوية لها؛ من خلال مبدأ المباغتة في تفسير التداخل النفسي. إضافة إلى أن هذا الضمير في ارتباطه بحالة سابقة (كان)، مؤشّر على رؤية الشخصية للحدث، باستحضار شخصيات النموذج الثالث (المشارك)، فتخبر الشخصية عن نفسها، انطلاقا

من حركتها الوجدانية، أكثر ما يُخبر به السارد، ليصل القارئ إلى تحديد سلوك (نمط) الشخصية.

ويتحدد سلوك الشخصية في المزاوجة (المراوحة) بين الأزمنة الثلاثة (التلاعب بالزمن)، لتقديم الخلفية النفسية – السوسيوتاريخية للحدث، أي تحرير الماضي، ومساعدته في تفسير الحاضر، واستشراف المستقبل. ليصبح واقع الشخصية يتمحور حول الزمن، تبعا لتذبذبه، حيث سلك كنفاني مسلك الواقعيين، في انتهاج الأساليب المستحدثة كالمونولوج الداخلي، والمناجاة النفسية، والتداعي. فاستطاع أن يُعطي العمل اتساعا، يتحرّك فيه الزمن دون ضوابط. فجاء بناؤه لذات البطل عقلانيا وليس عاطفيا، يرصد كل ما هو سلبي، لكي يقود إلى ما هو إيجابي، فكثُر في عالمه احتمالات الصراع، حيث استعمل الأبعاد الثلاثة للزمن داخل بناء يتوتر ويتصاعد فيه، حتى يصل إلى التوهّج والانفجار في اللحظة الحتمية، فالعودة إلى الماضي كفيلة بتوضيح الحقيقة (أو جزء منها)، والرجوع إلى الذكريات وتدفّق الأحداث في الذاكرة ضروري لإعطاء البنية النفسية – التاريخية حركية نشطة[1].

ويُشير انتصاب الأزمنة الثلاثة في لحظة واحدة، عن الوجهة الداخلية للشخصية، ومدى ارتباطها بالوعي الاجتماعي والسياسي، فالرواية تسجّل أحداثا مكثّفة وتفاعلات مستمرة، لتحرير ثقافة المجتمع، ولا يعني ذلك ظهورا جديدا، واختفاء قديما، بل يتضمن التغيير تحوّلا يُساير المنحى الإيجابي للتاريخ، فيبدو خاملا، يرقد على ضعاف الحركة التاريخية فترة زمنية محددة، يأخذ مكانه في قلب التاريخ، في حقبة تاريخية لاحقة. فكانت آلية الخروج في النص قد تحققت بتحوّل (خلدون / فلسطين)، أو (دوف / إسرائيل)[*]، فالرؤية الكاشفة تُظهر أن (خلدون) الطفل، لم تترك فيه حياة والديه بصمة واحدة، نشأ وترعرع حتى أصبح شابا في مناخ نفسي وديني وثقافي وسياسي، يختلف تماما عن مناخ قومه وأسرته، تشكلت شخصيته، وتكوّن فكره وسلوكه، ومعالجته العقلانية العلمانية للأمور التي جرت بينه وبين شخصيات النموذج الأول. مما نتج عنه اكتشاف (سعيد) الخلل الذي كان يتخبط فيه، ومدى قراءته الأمور بوهم وعاطفية، وصولا إلى اقتناعه بتحوّل ابنه إلى يهودي بالتربية والدين، رغم أن الرواية ذكرت أن الرضيع كان في الشهر الخامس، وأنه من الصعب عليه أن يقرّر جهة انتسابه.

---

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 83.

[*] يقول الدكتور صالح أبو أصبع: "**خلدون الذي حُقن عبر عشرين عاما ليتحوّل إلى دوف، هو فلسطين التي تحوّلت إلى إسرائيل**". ينظر: خالدة الشيخ خليل ، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، ص208.

ويصل كنفاني إلى محاكمة جيل (سعيد) محاكمة صارمة وقاسية، لقبولهم الخروج من فلسطين، حيث يقول (دوف) لــ(سعيد): "**بعد أن عرفت أنكما عربيان، كنت دائما أتساءل بيني وبين نفسي: كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما، وهو في شهره الخامس ويهربان؟ وكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟ عشرين سنة؟**"[1]. وهذا السؤال المركزي مدار التأويل، بين بنية النص وانفتاحه الدلالي، فالدلالة أكدّت فشل (سعيد) في معالجة وضعه، بازدياد ضغط (دوف) عليه، في الحوار الذي يكشف به التراكمات السلبية والتخلف الذي كان يعيشه الفلسطيني؛ فقد "**كان يمكن لذلك كله ألا يحدث لو تصرفتم كما يتعين على الرجل المتحضر الواعي أن يتصرف. (...) كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا، وإذا لم يكن ذلك ممكنا. فقد كان عليكم بأي ثمن ألا تتركوا طفلا رضيعا في السرير. وإذا كان هذا أيضا مستحيلا، فقد كان عليكم ألا تكفوا عنة محاولة العودة**"[1]. والواضح أن هذا الحوار العنيف، هو ما يستند إليه الكاتب لتهديم الأوهام والأحلام التي يعيشها (سعيد) وجيل 48م، فــ(دوف) هو المبضع الذي يكشف عن الداء بلا رحمة، لاستئصال المرض، بزيادة لهجة التصعيد واللوم على الفعل الفلسطيني عامة: فــ"**لقد مضت عشرون سنة يا سيدي! عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا**"[2].

وبعبارة (دوف) "**الإنسان في نهاية المطاف قضية**"، يستيقظ إدراك (سعيد)، الذي كان مستسلما للبكاء والانتظار، ويُحاكم نفسه محاكمة صارمة وطويلة، يعترف في النهاية أن الإنسان هو ما "(...) **يحقن فيه ساعة وراء ساعة ساعة، ويوم وراء يوم، وسنة وراء سنة. إذا كنت أنا نادما على شيء فهو أنني اعتقدت عكس ذلك طوال عشرين سنة**"[3].

وهكذا تنهار العلاقة التي حرص على تنميتها (سعيد) طيلة عشرين سنة، مستندا على رابطة الدم وحدها، والتي أثبتت خيبتها، لأن العلاقة التي لا تُلاحق بالمتابعة الفعلية والرعاية والحرص، لا يمكن أن يُحافظ على سلامتها وإدراك ما هي الأبوة. فبعد تحطيم الكاتب العلاقة الرومانسية الوهمية، يقترب لتحقيق علاقة وهمية أخرى، ولكنها أخطر على الحياة الفلسطينية، بتدعيم قضية استعادة فلسطين بالنضال المسلّح؛ فنجد أنفسنا أمام سؤال الوطن، وقيمته، التي تترفع من أنة

---

[1] الروايات، ص 401.
[1] الروايات، ص 406.
[2] الروايات، ص 406.
[3] الروايات، ص 404.

تكون ملكية ذاتية (الولد، البيت)، لأن قيمته هي قيمة وجود الإنسان، وجوهر تواصله المُمثل في شعبه، وبدون الوطن يضيع الإحساس بالانتماء، أساس وصحة النفس البشرية[1].

[1] خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، ص 216.

5.2.2 نمو مكان الذاكرة:

المقصود به تصوير الكاتب للمكان الحميم قبل العودة عند الزوجين، فالحديث عن البيت الصغير الذي تزوجا فيه، ذكريات الاستئناس، فيه تم الاقتران، وإنجاب (خلدون).

ولم يعمد كنفاني إلى توصيف المكان الذاكرة، فقد جاء مضمرا، فالوصول إلى (حيفا) في 67م، جعل ذاكرة المكان لدى الشخصية تعمل في شكل لحظات استرجاعية، "**وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار: وادي السناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطر، الحليصة، الهادار**"[1].

ومما لا شك فيه أن العودة استدعت ماضي المكان (المكان الأليف)، فنمو شخصية الزوجين يبدو من الناحية الوجدانية مستقرا، لأن الإنسان يستأنس بالمكان الذي وُلد فيه، وكبر بين حيطانه، وفيه كانت أحلامه. والمكان الذاكرة المُمثل في المدينة، بتعقيدها وعمقها، كانت لـــ(صفية) مكان معاديا،لا يتأقلم مع طبيعة الريف، فهو كبير، وقد أعطى صيغة عن التضارب في التفكير. ولذا فالمكان الذاكرة أصبح يملك وجهين من الصور المتناقضة:

الصورة الأولى: تتمثل في الهدوء والتوازن، باعتباره مكانا حميما وأليفا.

الصورة الثانية: التناقض والتعقيد، فاستحال إلى بيئة للضيق.

ولعل الاغتراب عن المكان تم طرحه في المدينة مكانا بديلا للريف، في شكل تعقيد وجداني، أثّر على نمطية الإنسان، حيث يمكن اعتبار المكان في نمو النموذج الأول مكانا ملاذا ومعاديا، يدلّ على أن الروائي استطاع أن يترك الشخصية تتفاعل عفويا مع المكان؛ فمدينة (حيفا) في الذاكرة قبل 48م، تمثّل لـــ(سعيد المكان الذي صنعه، وهو بذلك يستعيد نموه وتوازنه الفكري لحظة الارتداد إليه، ومن جانب آخر فإن شخصية بسيطة ترى فيه سوء حظ لها، حين قدِمت إليه، لاختلاف نمطية العيش بين المدينة والريف.

ويَعرض كنفاني لعلاقة المكان الذاكرة، بالنسبة لشخصيات النموذج الثاني، في شكل صورة المكان المعادي أمام نمطية نمو (مريام)، فهو عبارة عن صورة للحرب والقتل والاغتراب، يتحوّل إلى موضوع للقهر، نتعاطف مع تسريد أحداثه، لأنه يناقض مكان الزوجين الأليف، وهو المنزل، الذي يحتوي صور للذاكرة، ممثلة في الكراسي، والمنضدة، والريشات، وبقايا الابن الرضيع. إنه يتحوّل إلى معادل الوطن. فيكون مكان (مريام) القديم حالة إنسانية على الفقد والهجران ، فتخلى عن كل ما يذكرها بالماضي، فقد "**فقدت والدها في أوشفيتز قبل ذلك بثماني**

---

[1] الروايات، ص345.

سنوات، وقبل ذلك حين دهمها المنزل الذي كانت تعيش فيه مع زوجها (...) والتجأت إلى جيران كانوا يسكنون فوق منزلها (...)"[1].

وفي النموذج الثالث يقدّم كنفاني صورة (يافا) (حالة التوازن)، في ذهنية (فارس اللبدة)، الذي كان يبحث عن المنزل، لكنه وصل من خلال الصورة، والهيأة القديمة في المنزل، إلى قرار داخلي عرض جزءا منه، دون ذكر ملامح الشخصية العامة، وهو القتال، أي تحقيق الفاعلية. فيكون المكان في تفاصيل سرد مراحل نمو النموذج الثالث مكانا ملاذا، يحمل ملامح الخصوصية، والأصالة، والتوازن، لأن مشوار البحث انتهى بوجود المنزل في (يافا)، وما يحتويه (صورة الشهيد بدر اللبدة)، فلحظة العودة إلى البيت كما يُظهرها الكاتب جاءت عنيفة وشديدة؛ في محاولة (فارس) استعادة صورة الماضي (البيت والصورة)، "**فهو جاء يُلقي نظرة على بيته، هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي أنا، ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح**"[2]. وكانت العبارة السردية ألفاظا مُوجهة لمن يسكن البيت الملاذ، غير أن (فارس) وجد العكس، وبالتالي ضمن البيت في (يافا) تحقيق الذاكرة الحميمة؛ "**ودخل فارس مشدوها لا يكاد يصدّق، وقد كان البيت هو نفسه بأثاثه وترتيبه وألوان جدرانه وأشيائه التي يذكرها جيدا (...) كانت غرفة الجلوس على حالها، كأنه تركها ذلك الصباح، تعبق فيها نفس الرائحة التي كانت لها، رائحة البحر التي كانت دائما تثير في رأسه دوامات من عوالم مجهول، معدّة للاقتحام والتحدّي (...) فعلى الجدار المقابل المطلي بلون أبيض متوهّج، كانت صورة أخيه (بدر) ما تزال معلّقة. وحدها في الغرفة كلها**[3]".

وأعادت صورة الشهيد لمكان (فارس) القديم حالة من التوازن الداخلي، الذي غاب في بداية استحضار (سعيد) لقصته، فالملفت في هذا المكان أن محاولة (فارس) استعادة صورة أخيه الشهيد، سبب اضطرابا وفراغا، "**شعرت بفراغ مروّع، حين نظرت إلى ذلك المستطيل الذي خلّفته على الحائط، وقد بكت زوجتي، وأصيب طفلاي بذهول أدهشني (...) ففي نهاية المطاف هذا الرجل لنا. نحن عشنا معه وعاش معنا وصار جزءا منا، وفي الليل قلت لزوجتي إنه كان يتعين عليكم إن أردتم استرداده أن تستردوا البيت و يافا ونحن (...) الصورة لا تحل مشكلتكم (...)**"[4].

---

[1] الروايات، ص 379.
[2] الروايات، ص387.
[3] الروايات، ص 388.
[4] الروايات، ص 393.

ويمكن إبراز ملامح المكان التطورية حسب معاينته له في السرد:

أنماط المكان الذاكرة	صورته الروائية
المكان الحميم (سعيد + صفية): النموذج الأول	**الحميم، صور الماضي، الوطن، الابن. يحمل ملامح التناقض مع العيش الجديد في المدينة.**
مكان النموذج الثاني (مريام)	**يحمل صفات القهر والقتل والمعاداة الوجدانية للمكان الأول.**
مكان النموذج الثالث (فارس)	**إعادة الاستقرار الوجداني واستشراف المستقبل من خلال استحضار أهم أجزائه الأليفة (الصورة).**

6.2.2 نمو مكان العودة:

إذا كان الكاتب عرض قصديته في تعارض مواقف شخصيات المكان الذاكرة، بين شخصيات النموذج الأول والثاني؛ فهو يعمد إلى اعتماد آلية التبادل في النظر إلى المكان، فالآن بعد عشرين سنة (حيفا) المدينة تتغيّر صورتها ونمطيتها الوجدانية، فشخصيات النموذج الأول غابت عن المكان مدة عشرين سنة، وبذلك تغيرت العلاقة الحميمة مع المكان؛ إذا أصبح يعبر عن المزاج الوجداني؛ فــ(سعيد) "**أخذ يميّز الأشياء بشيء من الدهشة. لقد بدا له المدخل أصغر قليلا مما تصوّره، وأكثر رطوبة، واستطاع أن يرى أشياء كثيرة اعتبرها ذات يوم وما يزال أشيائه الحميمة الخاصة، التي تصوّرها دائما ملكية غامضة مقدسة، لم يستطع أي كان أن يتعرف عليها، أو أن يلمسها، وأن يراها حقا** (...)"[1]. وإذا كان البيت يمثّل أشياءنا الحميمة، فهو يعادل مفهوم الألفة والأحلام، لأن بيت الذاكرة هو ركن الإنسان الأول[2]. والكاتب يقدّم البيت هاجسا نفسيا، يسبّب اضطرابا لشخصيات النموذج الأول، ليصبح الزمن يسير بعكسها. فنحن أمام إعادة التوازن في طرح الكاتب المكاني، أثّر بالإيجاب مرة، وبالسلب مرة أخرى على الحركة الداخلية، على نموذجين متقابلين من الشخصيات. ويمكن إبراز أهم ملامح هذا المكان التطوّرية في الجدول الآتي:

أنماط المكان العودة	صورته الروائية
مكان النموذج الأول (سعيد + صفية)	**يثير القلق والاغتراب، بعد أن تحولت أشياءه الحميمة إلى ألوان من الصور، التي تذكّر بالآخر، وضياع المكان والإنسان.**
مكان النموذج الثاني (مريام + دوف)	**هذا المكان غنيمة حرب، وبالتالي لم يذكر الكاتب أهم صوره، سوى أنه دليل على الاستعمار، فقد أصبح حميما.**
مكان النموذج الثالث (فارس اللبدة)	**نفس صورة المكان من خلال فعل الإنسان التوافقي.**

[1] الروايات، ص364.
[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص36.

7.2.2 نمو مكان الملاذ (الصياغة الوجدانية):

لعل الكاتب لم يقصد إلى ذكر هذا المكان، أو لم يُشر إليه إشارة صريحة، إلا أن ملامح (سعيد) منحته بُعدا استشرافيا، من خلال النهاية التي وصل إليها من مخلفات المكان النفسية وحالة الاغتراب الوجدانية، التي فرضتها مدينة (حيفا)، حيث بدا التعقيد فيها مؤثّرا على مزاج العائد، أكثر من (صفية). وأثرت المرجعية الاجتماعية في بناء (عائد إلى حيفا) على تصور الشخصية للمكان، في بحثها عن الملاذ وإن كان مضمرا، بعد أن بدت قيمة العودة ضئيلة وغير مألوفة. ومنح هذا الاضمحلال الوعي الداخلي مبعثا جيدا، ففي نهاية الرواية يروي الكاتب آخر صورة للمكان القديم، وبواعث المكان الجديد، "**وبدأ ينزل السلم، محدّقا بدقة إلى كل الأشياء. وقد بدت له أقل أهمية مما كانت عليه قبل ساعات، وغير قادرة على إثارة أيما شيء في أعماقه، ووراءه كان يسمع أصوات خطى صفية أكثر وثوقا من قبل** "[1].

وصُور المكان المُسردة وتأثُرها بالإنسان، جعلها أكثر اتساعا وضيقا في الوقت نفسه، تحوّلت إلى فضاءات إنسانية تعجُ بحركة نفسية، استنبطت أعماق الإنسان، وحركته الفاعلة، على أساس مرجعية بناء الرواية، ففي غالبها اجتماعية، تسعى إلى إبراز الإنسان كائنا مكانيا.

ولذا أنشأ كنفاني ثلاث أفكار عن المكان، تنطلق من أفكار السرد (إعادة صياغة مفاهيم الوطن والاعتقاد بالوطنية الجديدة)؛ فالأول يمثّل ذكريات الألفة عند البطل، الذي حقّق برنامجه السردي، في إيصال فكرة الانتماء، الممثل في المكان الحميم. فحالة الامتلاك التي تُقابل الفقد بالنسبة للشخصية المضادة، صوّرت ظاهرة اجتماعية لحياة الإنسان قبل الفقد، بينما يحمل المكان الثاني مواضيع القهر واللانتماء. ففقد هذا المكان قيمته، وأصبح فضاء سوداويا، يقابِل الحركة الوجدانية للبطل.

فتم في المكان المفقود تعديلها بصورة ذهنية، استحضرت المكان الجديد، لإعادة صياغته من بقايا المكان القديم، ليصل الكاتب إلى أن معطيات المكان وحركة الإنسان الداخلية، يمكن لها إيجاد تفاصيل الفضاء، الذي يتراوح بين الهوية والانتماء والاغتراب.

[1] الروايات، ص 413.

8.2.2 **القراءة السيميائية – التأويلية للمكان:**

إذا كان الكاتب منح شخصياته برنامجين سرديين متضايفين، فإن المكان في السرد (البيت في حيفا) ميدان تحقيق هذا البرنامجين. و يمثّل المكان الذاكرة (ما قبل 48م) حالة فصلة للفاعل **(ف1 = سعيد)** بالموضوع، وهو تحقيق الكفاءة، من خلال الإرادة (التي تجسد باستقرار المدينة، حيث تتوفر المعرفة لــ(سعيد) في وجود الموقف الحضاري، إضافة إلى الذكريات، المتمثلة في أحلام اليقظة). والقدرة في محور المساعد/المضاد (المساعد يتمثل في البيت، الذي يضمن التوازن النفسي لشخصيات النموذج الاغترابي، بعكس مسار البرنامج السردي (ب.س.1)، إلا أن الإرادة في المكان الذاكرة موجودة عند (سعيد). وبها يتأسس الفاعل في وجود الذكريات الحميمة، حيث تجعل الفاعل في حالة امتلاك للشيء وإن كان مضمرا، لأن معطيات المكان مهّدت الكيفية للقدرة على الفعل الوجداني لدى (ف1 = سعيد).

ويظهر محور الفاعل / الموضوع وفق العلاقة الآتية:

م (ت) = (ف1 ∩ م)

على أساس أن (ب.س.1) وجدانيا (مضمرا) يختلف عن حالة نموذج الشخصيات الأول، لغياب القدرة (الإرادة) عن محور الفعل. فاختلف البرنامج السردي المكاني عن البرنامج الشخصي، لأن الفاعل يمتلك شروط الكفاءة **(وجدانيا)**، بينما الإنجاز في المكان غير متوفّر، باعتباره غير ثابت، ومتحوّل إلى مكان للفقد، تغيب فيه شروط الكفاءة والقدرة على الفعل (الإنجاز). فيظهر الإنجاز ضمنيا لدى النموذج المكاني المشارك (بيت فارس اللبدة بيافا)، إضافة إلى أنه عامل توازن للفاعل التي يفقد مكان الذاكرة. فهو فاعل كفاءة وإنجاز (الصورة، ملامح الألفة)، فالفاعل يصل إلى تحقيق البرنامج المضمر في غياب البرنامج السردي الرئيسي، ولذا أصبح المكان مكانين؛ مكان للذاكرة، يتحوّل للفقد، ومكان مضمر، لإعادة الكفاءة للمكان الأول، لأن الفاعل تقوم بدورين في آن واحد، للوصول بالبرنامج السردي الرئيسي إلى المعطى المكاني الأول (الألفة المكانية)، وإعادة الإرادة (إرادة الفعل) إلى (ب. س.1). أما المكان المضاد فيتوفر على شروط الكفاءة (القدرة، الإرادة، الوجوب، المعرفة)، التي تتصل بالفاعل (ف2/دوف)، حيث يكون مرسَلا إليه في البرنامج السردي المكاني الأول:

(م ت) = [(ف2 ∩ م)] ≠ [(ف1 ∪ م)]

ولتحقيق الاتصال (اللاعودة)، تم الاستعانة بمكان تحفيزي مساعد، للإبقاء على سير (ب.س.م)، في حضور المكان المعادي بالنسبة لــ(مريام)، كنوع من التحفيز الوجداني، وتمجيد لمكان العودة، بالنسبة للنموذج المعادي، اعتمادا على مبدأي التضايف والتبادل في الفضاءات السردية. لنصل إلى تحقيق توازن مضمر، بتشكيل فضاء مُتخيل عن المكان (إعادة صياغة المكان).

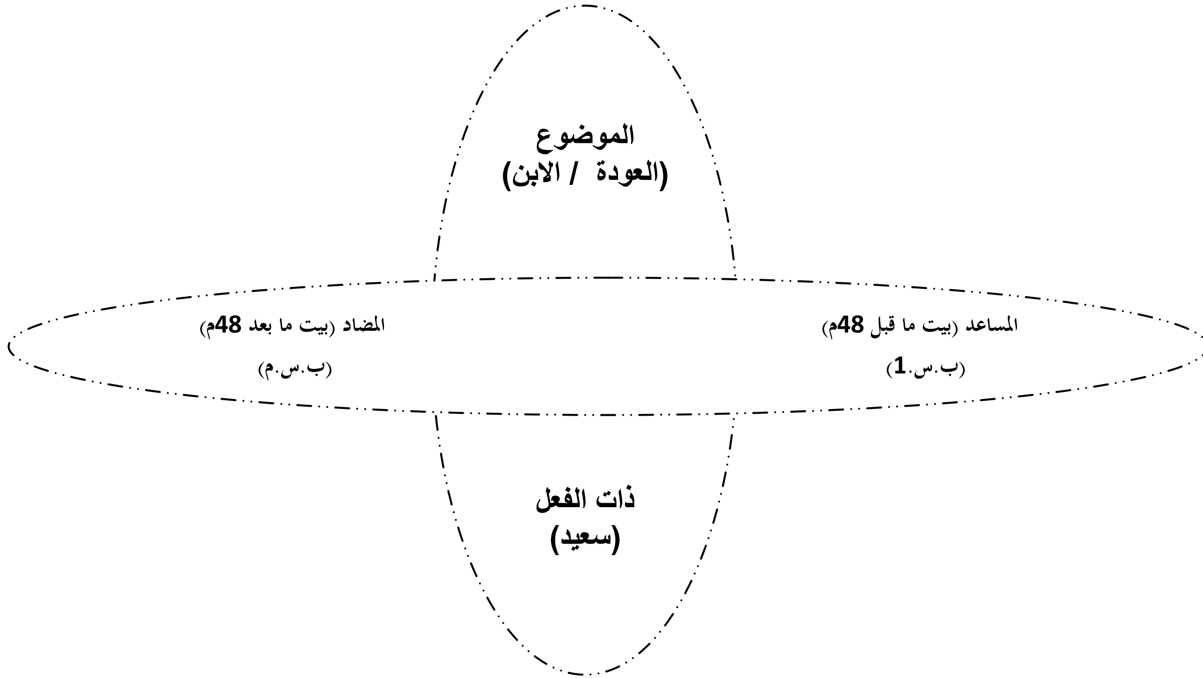
وعليه فإن نهاية السرد المكاني توافق نهاية سرد الشخصيات:

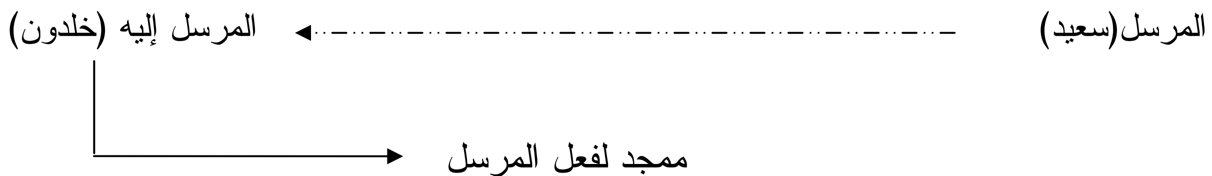
(م ت) = [(ف1 ∪ م) ⟸ (ف1 ∩ م)]

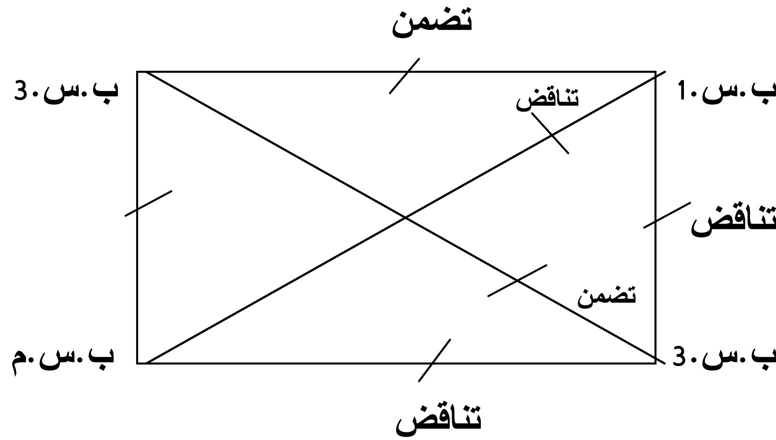
م ت = [(ف1 ∩ م) ⟸ (ف2 ∩ م)] – (دوف)

م ت = [(ف2 ∪ م) ⟸ (ف2 ∩ م)]– (مريام)

ولذا تصبح الترسيمة المكانية والمربع السيميائي كالآتي،







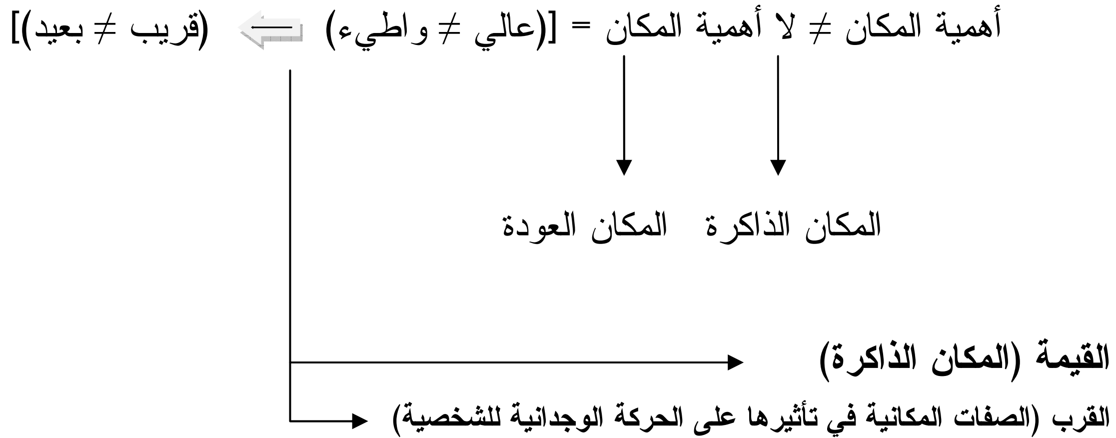
ونحن بهذه الأدلة السميائية أمام مغامرة تأويلية جديدة تنطلق من بنية النص، الذي يضعنا أمام اعتراف أن الإنسان كائن مكاني في **الحالة (Statut)** الاجتماعية العامة، لأن الكاتب يقدّم **كيفية (Modales)** تلقي مفاهيم خاطئة حول الوطن، لأنه معطى تتحكم فيه ذكريات الألفة المنزلية، إضافة إلى أن العودة إلى مكان الذاكرة، استعادة لمفاهيم الوطن، التي ظلّت ضبابية في المكان الذاكرة، لغياب مفاهيم عملية في طرح شخصيات النموذج الأول،حيث ظلّ يفقد كل موجبات المكان الذاكرة (الوطن)، من خلال تركيز البطل على كونه مجرد أشياء ترتبط بذاكرة الإنسان.

وعبر مساءلة النص وقراءته قراءة تفكيكية، سعينا من خلالها إلى فتح الدلالات الإنسانية والاجتماعية، ومقاربة المنظور الكنفاني لمفاهيم الوطن، التي تركها عفوية في تعامل شخصيتي (سعيد) باعتباره أبا، و(صفية) باعتبارها أما، في بحثهما عن ولدهما ومدينة (حيفا) الضائعة مع فلسطين؛ حيث ترك فضاءات روايته، التي تنوعت بين البيت والطريق و (يافا) و(أوربا)، تتحرّك في صنع الحدث (الفكرة)، في شكل تفاعل إنساني بين الشخصيات، لإظهار قدرة (إرادة) المكان على قهر استقرار الإنسان.

وعاش بيت (سعيد) في ذاكرته لمدة عشرين سنة، فهو مكان سابق معيش، لكنه الآن فقد الشروط التي تؤهله لأن يكون بيتا ومكانا أليفا، فهل من الممكن أن نظلَّ على قناعاتنا بحقنا في أرضنا وإنسانيتنا بعد أن دَفَعنَا الجبن للتخلّي عنها، والهرب سالمين بأنفسنا؟ فالبيت وما يحويه من أشياء صغيرة مهمة في وصف المكان، وعلاقتها بالعالم النفسي للشخصيات وتطور الحدث، وظّفها كنفاني لتأطير أفكار النص باللغة المناسبة، **فـ"التركيز على الأشياء لا يكون مقصورا في حد ذاته، بقدر ما يعدّ الإرادة والرغبة والإصرار على تجديد الهدف. وبدافع هذه القوة يتولّد التركيز على الأشياء وعلى الأماكن التي يعيشها الكاتب، بوصفها عوائق تحُول دون**

الحركة الحرة، وبدافع هذه القوة يكون الإصرار بعينه على انطلاقة الفكرة، التي تعدُّ الخطوة الأولى لتأكيد الذات"[1].

ولم يكن طرح كنفاني إقليميا لمكان عربي محدد، إنما هو طرح فكري يسعى من خلاله إلى تحقيق صراع وجداني تواصلي بين الإنسان والإنسان، منطلقا من فكرة **إيكو (Eco)**، بأن إدراكنا للعالم والوجود، يرتكز على الانفتاح، الأفق، الغموض، اللاتحديد، المباغتة، مما يؤدي إلى تحقيق الرسالة الإخبارية للنص[2]. فهذه الرسائل (النصوص) الجمالية مليئة بعنصر الإخبار، لأن الغائية المرتجاة من كتابتها تكمن في اختراق الشفرات السائدة والأنساق المرجعية الجاهزة. واشتمال العناصر الإخبارية على كثافة تبليغية تواصلية، يجعل درجة الغموض سطحية، فكلما كانت العناصر الإخبارية ضئيلة، كانت درجة الغموض سطحية نوعا ما[3]. ويتمثل الإخبار المكاني في إمكانية إخضاع القيم الاجتماعية لتقاطبات المكان (البناء المكاني)، في تجسيدها للرسالة الإخبارية الآتية:



فالمكان عبر تمفصلاته الثلاث، يؤثر في تلقي النص دون أن تضر بسياقه العام، لأن تأويل المكان المتعدد (الأفضية) لا نهائي وغير محدود، بالاعتماد على القراءة الاستبطانية للنص، التي تبتعد به عن القراءة الكسولة الواعية، فـ(عائد إلى حيفا) غير مستعد للاستسلام السهل، وأن يهب نفسه للقارئ من البداية، إنه يُمانع، أو يحاول أن يُمانع وأن يُماطل بالمعنى، فيهب للقارئ المستحق الشعور بالسعادة من ممارسة مغامرة التأويل، حين يكشف جزئية من المعنى، تتوافق مع بنيته النفسية والاجتماعية والثقافية[4]. فمنطلق (عائد إلى حيفا) ليس تحقيق الالتباس أمام تلقي القارئ، إنما يطرح مجموعة من الأفكار، تدور في فلك السرد، لأنه يعتمد على مقاربة الرؤية

---

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 105.
[2] وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، ص 27.
[3] المرجع نفسه، ص 28.
[4] محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، ص 17.

الاجتماعية للشخصية والمكان. ولذا يغدو تأويل النص محاولة للوصول إلى المعنى، انطلاقا من الخلفية المعرفية، فيتحدد التأويل باعتباره ممارسة المتلقي لحريته في مواجهة نص، مارس منتجه حرية التأليف*. فالأديب هو الذي يهب الصور، دون أن يهتم بالرأي الذي يعبّر عنه ويطرحه، وإنما يهتم بالرأي، وقد يتورط في التلبس فيه بشكل معين[1].

واعتمادا على سياق فعل الخطاب الروائي، الذي يشير كل من المكان والشخصية فيه على الخارج (المطابقة بين بنية النص والواقع)، حيث جدل المغزى والإحالة فيه ليس بمنفصم الصلة عن الجدل بين الواقعة والمعنى، لأن الإحالة إلى الخارج، هو ما تقوم به الجملة في مقام معين، استنادا إلى استعمال معين، وهي كذلك ما يقوم به المتكلم حين يصل كلماته بالواقع، وكون المرء يشير إلى شيء ما في وقت معين هو واقعة أو حدث كلامي. وتكتسب هذه الواقعة بنيتها من المعنى بوصفه مغزى، فالمتكلم يشير إلى شيء معين من خلال البنية الفكرية للمغزى أو استنادا إليها، وهكذا يتخلل قصد الإشارة عند المتكلّم المغزى ويخترقه ليكتسب جدل الواقعة والمعنى تطوّرا جديدا من جدل المغزى والإحالة[2].

---

* **"إن النص ليس مجرد أداة تُستعمل للتصديق على تأويل معين، إنما هو موضوع يقوم التأويل ببنائه، ضمن حركة دائرية، تقود إلى التصديق، من خلال ما تتم صياغته، باعتباره نتيجة لهذه الحركة"**. ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2004م، الدار البيضاء، المغرب، ص 78.

[1] محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، ص 39.

[2] بول ريكور، نظرية التأويل، ص 50.

3.2 المبحث الثالث

صدقية الواقع وتخييلية الروائي

1.3.2 في استحضار معالم الواقع:

يقترح (عائد إلى حيفا) على المتلقي العربي قضية العودة إلى فلسطين بعد نكسة 67م، وفيه يحاول كنفاني أن يُقدّم وجهة نظره، بطرقه لموضوع واقعي بناء على أيديولوجيته؛ حيث يصوّر عودة الزوجين، بعد غياب مدته عشرين سنة عن (حيفا)، وربطه بصورة العودة الراهنة في 67م بحال الإنسان والمكان قبل عشرين سنة، في شكل صور تناسلية متقطّعة، حسب الصدمات بين شخصيات النموذج الأول والثاني، مما نتج عنه تقطيع السرد إلى صور استرجاعية، ترتبط بالحدث، عبر تقنية التداعي في دمج الموضوع الواقعي مع تخييلية النص، وإن كان توجه كنفاني يفرض عليه أن يعمد إلى تحرّي الواقعية منهجا وإنتاجا وطريقة، لمعالجة خصوصيات الشأن الفلسطيني. فالكتابة عند كنفاني تنتهج مبدأ الالتزام في الأدب بقضية نصرة الشعوب، حيث يقول: "**ما أشاهده، تجارب أصدقائي وعائلتي وإخوتي وتلاميذتي، تعايشي في المخيّمات مع الفقر والبؤس، هذه هي العوامل التي أثرت فيّ، ربما كان ولعي بالأدب السوفيتي عائدا إلى أن ذلك الأدب يعبّر عما كُنت أشاهده في الواقع، ويُحلّله ويُعالجه، ويصفه. إن إعجابي ما يزال مستمرا بالطبع، غير أني لا أعرف حجم هذا التأثير، غير أني أفضل أن أقول بأن التأثير الأول يعود له، بل يعود إلى الواقع نفسه (...) لقد استوفيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة وليس من الخيال، كما أنني لم أختر أبطالي لأسباب فنية (أدبية)، لقد كانوا جميعهم من المخيم وليس من خارجه (...) كان للحياة نفسها التأثير الأكبر على كتاباتي**"[1].

ويُعتبر تصوّر الواقع من بين التصورات الغامضة والمستعصية على الفهم والتفسير، ويعود ذلك إلى كون معناه المتداول لا يقوم على فرضية حدسية، لأن تلقينا له غالبا ما يحدّده تواطؤنا مع مُنتجه. والحقيقة أن الواقع لفظة تحمل التباسا في المجال الأدبي، فتفترض أساسا باستعمالها، وفق المعنيين اللذين رسختهما سياقات الخطابات السطحية والعادية والأيديولوجية النفعية، وهما معنيان لا يتجاوزان حدود المؤّول النهائي الأول. فالمعنى الأول يرتبط بالسياقات العامة، ولذلك يتماثل مع شكل حياة ما في إطار مجتمع ما، أما المعنى الثاني فيؤشّر على موافقة الفعل اللغوي للفعل الواقعي، حيث يعني الواقع في هذا السياق مطابقة الفعل لإنجازه. ولذلك يرتبط الاستعمال الثاني للمعنى بجعل الواقع يحلُّ محل الحقيقة الجزئية والمحدودة، في حين أن المعنى المرتبط بالاستعمال الأول مجرد وصف لما يبدو للوعي[2].

[1] إحسان عباس وآخرون، غسان كنفاني إنسانا وأديبا مناضلا، ص 145.
[2] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص 162.

وطرح كنفاني رؤيته لقضية الوطن من خلال التعامل مع مفهوم الانتماء، حيث يضعنا أمام حتمية واقعية التهجير للإنسان الفلسطيني (من خلال التعاطي العربي الواقعي – الفني مع القضية الفلسطينية). والمتلقي لبنية النص وافتتاحيتها يلتمس واقعية الطرح في الفترة النصية المعلومة (بعد نكسة 67م وسنة تأليف الرواية في 69م)، فـ(عائد إلى حيفا) تجمع بين تقنية الرواية الحديثة، في عرض ومعالجة الفكرة، وتقديم الشخصيات والمكان والحدث، وبين المنطلق الواقعي؛ الذي يعتمد على خلفية فكرية وفنية في تصوّره لقضايا رواياته. وطرح قضية الوطن في (عائد إلى حيفا) من أساس العودة، والابن، ومفاهيم الأبوة، والأمومة، مفاهيم توحي أن الرواية تعتمد على الواقع بناء فنيا واجتماعيا، فالواقعية ف تتجلى للمتلقي في الشخصيات، التي تتفاعل مع طبيعة من جهة، وطبيعة الزمان والمكان، المواكبان لفكر الكاتب. ولذا فنحن أمام اختبار صدقية المكوّنات السردية في قياس الحركة الواقعية في النص*.

ويطرح المكان المدينة في البداية الروائية مكونا سرديا لخلفية واقعية الكاتب، فمن الناحية الجغرافية يُعطينا تفاصيل دقيقة تخدم الفكرة حول واقعية المدينة وتفاصيل (تعقيدات شوارع وأجزاء المدينة)، فالمدينة واضحة المعالم، تتمثل في (حيفا) الفلسطينية، التي تحوّلت إلى رمز ليهودية مُتجذّرة، عبر تحوّل (خلدون إلى دوف) بالتربية، فالمدينة رمز للتعقيد والعقلانية، لأن الكاتب يصوّر تفاصيل العودة في سيارة (سعيد)، فقد كان يسير"**عبر المرج الذي كان اسمه مرج بني عامر قبل عشرين سنة، وتتسلق الطريق الساحلي نحو مدخل حيفا الجنوبي (...)**"[1].

ويبدو أن الكاتب يعتمد في توصيفه للمكان على واقعية جغرافية واضحة الأبعاد، إلى جانب اعتماده على إحداثيات الخريطة الجغرافية، في تحديد الاتجاهات الرئيسية للمدينة، حيث يُبقي على واقعية البناء المعهودة للنص، ذاكرا أهم أجزاء المكان، فبمجرد دخول (سعيد) إلى (حيفا)، وسلوكه مسلك الطريق من **(رام الله)** إلى **(القدس)** بعد عشرين سنة الطريق، وصورة المنعرجات تٌعاد في ذاكرته بصورة آلية ودورية، في فهم جديد للمكان، اعتمادا على مبدأ الثبات

---

* الجلي في فكرة السارد هو انتقاد الراهن (أثناء نكسة الإنسان والأرض في67م) بعد صدمة العودة، حيث نؤكد على التشخيص الأدبي في (عائد إلى حيفا) للواقع الفلسطيني (من معنى النص)، فرولان بارت يبدو لديه التمثيل المُطلق للواقع والقص المجرد لما يحدث أو ما حدث، كأنه مقاومة للمعنى، وتؤكّد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير بين التجربة المعيشة (الحين) والمعقول (...) كما لو أن الذي يعيش لا يُمكنه أن يدل، والعكس بالعكس. وأجاب ريفاتير عن هذه الإشكالية بأن التمثيل الأدبي للواقع، أي للمحاكاة ليس إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشرة قابلا للإدراك، وهذا الإدراك رد الفعل على ثقل المعنى، أو تشويهه، أو ابتكاره. ويكون النقل عندما ينزلق الدليل من معنى إلى آخر، وتحلُّ كلمة محل أخرى، كما في الاستعارة. ويكون التشويه عندما يكون هناك غموض أو تناقض أو لغز. ومهما يكن فإن الواقعية تنتج وهما مرجعيا، وتؤسس واقعا في القصة الخيالية، وفق أنموذج محسوس، فيؤدي إلى **أثر الواقع (Effet de réel)**، وهو واقع احتمال وقابلية، وحقيقة هذا الوهم كما يراها رولان بارت، هي أن الواقع عاد إلى التحدّث الواقعي، بما هو دليل إيحاء، بعدما حُذف منه، بما هو دليل تقرير، وذلك لأن هذه الجزئيات التي تعتني بها الرواية مُقررة للواقع مباشرة، لا تفعل سوى أنها تدل عليه. ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة، 2000م، دمشق، سورية، ص 14.

[1] الروايات، ص 342.

في مكان الحدث السردي. فذاكرة العائد أعادت أسماء شوارع (حيفا) عفويا؛ "**وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار**"[1].

ويُعطي الكاتب شخصيته البطلة حرية الكشف عن المكان، والتجول بين حدوده، لإظهار تفاصيله المعلومة والخفية، وكأن القارئ الرواية حين يطالعه الكاتب ببناء مدينة (حيفا) على مستوى الموقع والشارع، يُدرك أن المكان المدينة يحظى بأهمية كبيرة في المستوى الاجتماعي، لتكوين النص السردي. لينطلق (سعيد) بعد العودة في مدينة (حيفا) "**عبر شارع الملك فيصل (...) متّجها نحو التقاطع الذي ينزل يسارا نحو الميناء، ويتوجه نحو الطريق المؤدي إلى وادي النسناس**"[2].

وبعد تقديم تفاصيل المكان العامة يشرع الكاتب في رسم مشهد فَقْدِه وضياعه، وتصوير الوقائع بواقعية، تقترب من تصور القارئ أن المدينة سقطت بالطريقة التي يعرفها في الواقع، ولكن نص الرواية يفصّل في الأمر، "**ففي 48م حيفا مدينة لا تتوقع شيئا (...) وفجأة جاء القصف من الشرق، من تلال الكرم العالية، ومضت قذائف المُورتر تطير عبر وسط المدينة لتصُب في الأحياء العربية، وانقلبت شوارع حيفا إلى فوضى، واكتسح الرعب المدينة، التي أغلقت حوانيتها ونوافذ بيوتها**"[3].

وخلال معاينتنا لواقعية المكان يتجلّى أن الكاتب حريص كل الحرص على الجمع بين واقعية الواقع والبناء الروائي الذي عرضنا له من خلال المكان المدينة ممثلا في (حيفا)، والتي تحوّلت إلى المدينة المعادية، بعد سقوطها وزوالها، لينتقل بعد المكان الكبير إلى المكان الصغير، مُمثلا في المنزل الذي يحمل الذكريات، والألفة، والتوازن النفسي والاجتماعي؛ فبعد أن كان منزلا للحياة الزوجية، ومكانا للتجدد والتجديد بعد ميلاد (خلدون)، تحوّل بعد الفقد في 48م إلى مكان للرطوبة والبرودة والضياع، "**فحين صار في غرفة الجلوس استطاع أن يرى أن مقعدين من أصل خمسة مقاعد هما من الطقم الذي كان له، أما المقاعد الثلاثة الأخرى فقد كانت جديدة، وبدت هناك فضة غير متسقة مع الأثاث، وفي الوسط كانت الطاولة المرصّعة بالصدف هي نفسها وإن كان لونها قد صار باهتا، وفوقها استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب، وفيها تكومت أعواد من ريش الطاووس، كان يعرف أنها سبعة أعواد، وحاول أن يَعدَّها وهو جالس في مكانه إلا أنه لم يستطع، فقام واقترب من المزهرية وأخذ يعدها واحدة**

[1] الروايات، ص 345.
[2] الروايات، ص 346.
[3] الروايات، ص 346.

واحدة، كانت خمسة فقط، وحين استدار عائدا إلى مكانه رأى أن الستائر قد تغيرت. وأن تلك التي اشتغلتها صفية قبل عشرين سنة بالصنارة من الخيوط السكرية اللون قد اختفت من هناك واستبدلت بستائر ذات خطوط زرقاء متطاولة"[1].

وعرض الكاتب للبيت بعد الزمن الواقعي بعشرين سنة 67م دليل أن الواقع الذي انطلق منه معاش ومدرك في الزمن، والمكان، والشخصيات، والأحداث التاريخية، فالشخصيات التي صنعت العودة، ومسألة مغالطة فهم الانتماء للوطن، واعتباره أشياء تتمثل في جيل 48م، والمسار التصحيحي لهذا الوضع تطلَّب طرحا جريئا وواقعيا في عرض مسار الوطن الواقعي والحقيقي، من ناحية صياغة مفاهيم حول أن الوطن لا يمثّل للإنسان مجرّد ذكريات وأشياء تغيرت أو بقت على حالها في البيت أو المدينة، ومن ثم فإن الفقد الواقعي انتقل إلى الرواية تحت عبارة (هناك) المتكرّرة كثيرا في شكل خطاب تذكيري بالواقع. ونحن في إقرارنا لهذا الحكم ننطلق من واقعية الزمن الداخلي للرواية، بالاعتماد على حركة الشخصيات النفسية في تفاعلها مع الأحداث الروائية الواقعية، وكأن الكاتب في محاولة تعميم الحركة على الإنسان الواقعي، فاختار نماذج شخصية معينة وأمكنة معينة في زمن معلوم، لبناء رسالة إخبارية حول مغالطة فهم الانتماء للوطن والأرض. ولذا نحن أمام تفاعل المكوّنات السردية الثلاثة (الشخصيات، المكان، الزمان) في نص سردي، لإعطاء مفهوم حول الخليفة والمنطلق الواقعي في بناء (عائد إلى حيفا)، لأن بناء الواقع في الإنتاج السردي من التصورات والمستعصية، والسبب يعود إلى تلقّي الواقع وتعاطينا معه، حيث يحدّد علاقتنا مع منتجه (بالتواطؤ)، لأن لفظ الواقع يحمل تصوّرا ملتبسا، يفتقد إلى حد ضابط، ويتجلى في سيرورات التواصل المباشر التي تسمح بأن نجرّب بعضنا، بفضل إمكانية السؤال عن المعنى الذي يقصده من تخاطبنا، فإذا حدث وتلفظ من يجادلنا بكلمة الواقع، وبدت لنا مجرّد مؤّول إظهاري عملي يحتمل عدة دلالات. وهو ما دفعنا إلى التساؤل عما يعنيه بها، فإنه غالبا ما يكون التوضيح المقدم من قبل هذا المخاطِب مصدرا لخيبتنا[2].

ويمكن النظر إلى تجليات الواقعية في الأدب، من خلال المعنى المرتبط بالاستعمال الأول، حيث يحدّد معنى الواقع في النص، فهو يتجلى في وصف شكل تعيين الواقع للموضوع، الذي يعبّر عن تخييل حرّ، أو يعبّر عما هو مُتمثل في ذهن ما، بوصفه مظهرا للحقيقة، وبما هو متمثل في الذهن، أي ما سبق معرفته حول العالم، فلا يمكن أن يرقى إلى التعبير عن الحقيقة.

---

[1] الروايات، ص365.

[2] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص 162.

ويمكن القول أن هذه الأشكال المركزية والأساسية لتشكّل الوعي الذهني، تجعله يتحوّل إلى دليل ذهني قبل أن يتحوّل بفعل الترابط الضروري بين العالم دليل تواصلي، فلغة النص ليست إلا تجسيدا لواقع ما، أو استنتاجات ذهنية من أجل الوفاء لإستراتيجية الكاتب **(المنطلق والخلفية)**[1]. فتتجسد معالم الواقع في النص الكنفاني، بتواتر وعي البطل بلحظات تاريخية، عبر التداعي الحرّ والمناجاة النفسية، داخل حدود المكان والزمن، الذي عبر عنه الكاتب (بعد عشرين سنة)، لنقل حركة الوعي في شكل متعدّد، في تنويع الضمائر خصوصا ضمير الأنا، الذي يُدخلنا إلى وعي الشخصية، بتفاصيله التي تعمّد الكاتب التوقف عند الواقعية لإقناع المتلقي بفكرته[*].

ويتحدد الوعي بوصفه فعالية مكوّنة من معارف سابقة عن العالم (تجربة 48م وعودة اللاجئ في 67م)، والمعارف الخاصة بعلاقة المُدرِك، والحادثة المدرَكة **(رؤية غ.ك لقضية العودة ومفهوم الوطنية والانتماء)**، واعتماده على أساليب الرواية الحديثة، لاستنتاج خصوصية الحادثة المزامنة للحظة إدراكه. فواقعية الشيء تُصبح نسبية ومتعددة بتعدد الوعي، وتعدد درجات قدرات الذوات على تمثّل الخلفيات المعرفية بالأشياء، التي تكون كونية، أو ثقافية، أو تجريبية، أو شائعة، لتشكّل محمولات الفكر[2].

ويكشف النص المدروس عن علاقة الإنتاج الأدبي بالواقع، مُعتمدا على مفاهيم أفلاطون، في سياق نظريته حول الفن، حيث يعتبره مُحاكاة للواقع الإنساني، أو ما يُعرف بمذهب الواقعية الميتافيزيقية، التي تختلف عن الواقع المعروف، حيث يعتبره أفلاطون تعبيرا عن الزيف والوهم والخداع، لأن الوجود الحقيقي، هو الأفكار والمعاني التي تعبّر عن حقيقة الموجودات الواقعية، والجزئية، والعابرة، التي هي أشبه بالوهم. فينبغي على الفنان عدم تصوير هذه الموجودات الجزئية، لأنها غير أصلية، أي نسخة من الأصل (المثال)، لتكون المحاكاة منطلقة من المثال الواقعي الموجود واقعيا في عالم سماوي مفارق.

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص 163.

[*] ركز كنفاني في بناء مدونته على تقنية الرواية الحديثة بالكشف عن وعي الشخصية، باعتماد طريقة دوستوفيسكي في التنويع؛ بالمزاوجة بين الضمائر في السرد (تعدد الرؤى)، من خلال اعتماد أساليب الكشف عن الوعي، من خلال:

1. **المناجاة النفسية:** إحدى أسس البناء الروائي ولون من تيار الوعي، وتأتي أهميتها من تداخلها بالمونولوج الداخلي والتداعي الحرّ، فهي تقدّم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة، بدون حضور المؤلّف، أي أن الشخصية تقوم بإلقاء حديث حول نفسها، مُغفلة وجود أي مستمع، إذ يتقارب هذا المعنى مع تعريف المونولوج الداخلي، الذي يطلعنا على محتوى الشخصية النفسي، في صورة مناجاة نفسية، بهدف تقريبها إلى واقع المتلقي. ينظر: صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 161.
2. **المونولوج غير المباشر:** بالتحام صور السارد والشخصية، دون إلغاء أي طرف.
3. **المونولوج الداخلي المباشر:** ويعني حديث الشخصية مع ذاتها (ترجمة الأفكار)، أي قياس الخبرة الانفعالية للشخصية.
4. **التداعي:** من خلال العلاقة بين تداعي الشخصية ووعي المؤلف، وميزته تسجيل حالة الشخصية المتغيرة تبعا لوعيها، المتمثل في تلقائية الارتداد إلى الماضي. ينظر: المرجع نفسه، ص 153.

[2] عبد اللطيف محفوظ، المرجع نفسه، ص 165 - 166.

ولذا نسمّي واقعيته بالواقعية الميتافيزيقية، غير أن هذا المثال يظلُّ في النهاية مجرد فكرة تغيب عنها تفاصيل الحياة والموجودات الواقعية كما توجد في زمان ومكان ما. وبذلك يبقى مذهب أفلاطون في الفن والأدب يتنكر للواقع المعروف[1].

وفي الفكر الجمالي الحديث فرضت العلاقة بين الأدب والواقع (**العلاقة الجمالية**) على **هيغل (Hegel)** اعتماد فكرة التجلّي المحسوس في الفن، مما يعني أن الفن تجسيد واقعي للوعي، اعتمادا على صور مختلفة زمنيا ومكانيا، لتجلية الوعي في الممارسة الأدبية، التي تكشف عن حرية وحقيقة الإنسان، وهو ما يسمّيه هيغل بالأرواح القومية؛ فكل حالة من الحالات تجسّد الروح في الواقع، في مرحلة تاريخية ما، هي بمثابة الروح القومية أو روح الشعب، الذي يمثّل حياة الأمة الأخلاقية ونظامها السياسي والاقتصادي، فالروح يتم التعبير عنها من خلال التنظيم السياسي والفن والدين؛ لأن دُور العبادة كالكاتدرائيات مثلا، يتخذ أشكالا فنية مختلفة عبر العصور، للتعبير عن صور مختلفة من الوعي بالألوهية، فهي تجسيد إحساس الشعب بها. وكذلك الشعر في حمله طابعا إنسانيا عاما عبر العصور، حيث يعبّر عن الكلي، من خلال الأفكار وأساليب رؤية الأشياء في طابع قومي خاص بواقع شعب ما، غير أن العملية التطورية لمسار الوعي في التاريخ، والتي يتغير الواقع ويتطور وفقها، وهي عملية جدلية؛ لأن المنطق الذي يحكم مسار تطور الوعي عند هيغل، هو منطق التغيّر والسلب، أو التناقض، فالفن في مرحلة تطوّره المبكّرة يتخذ طابعا رمزيا، يغلب عليه التعبير الغامض، الذي تبدو فيه العلاقة بين الشكل والمضمون تعسفية نظرا لتعامله بالمادة الصلدة الكثيفة المعتمة، ونموذج الفن في هذه المرحلة هو المعمار الشرقي القديم. وفي هذه المرحلة الكلاسيكية كان التعبير الواضح من خلال التوازن بين الشكل والمضمون، والنموذج المعتمد فن النحت عند اليونان والرومان.
أما في المرحلة الرومانتيكية فقد تحرّر المضمون الروحي من أسر المادة الكثيفة، وكان تألق الفنون التي تتعامل بالمادة الطيّعة، في الكشف عن المضمون وخاصة الموسيقى والشعر[2].

ومما لا شك فيه أن الأدب أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالواقع، ذلك أنه يتعامل بالكلمة، والكلمة أكثر الوسائط الفنية قدرة على تشخيص واقع الإنسان (إذ تشكّل عالم الإنسان ومجمل وجوده). فتصور الواقع عند **كارل ماركس (Karl Marx)** هو الوجود الاقتصادي والاجتماعي في الإنتاج الأدبي، الذي يختزل العمل الفني ليفقد وجوده الفني. والواقعي في الفن عند جون **بول سارتر (Jean-Paul Sartre)** هو الموضوع الفيزيقي الواقعي، كالألوان والخطوط في

[1] سعيد توفيق، جدلية العلاقة بين الأدب والواقع، منتديات القصة العربية، مقال منشور بتاريخ 2007/11/24، http//www.araliestory.net
[2] المقال نفسه.

اللوحة، والآلات في العمل الموسيقي، والأصوات الصادرة عنها. أما الموضوع الجمالي فيشمل الخيال، أي الذي يُدرك ويتحقق في الخبرة على مستوى الخيال، ولكي يتجلّى الموضوع الخيالي الجمالي بإعدام الموضوع الفيزيقي، لأن الشاعر عند سارتر يستخدم الكلمات مثل استخدام المصوّر الألوان، فالكلمات لها حضور الأشياء مثل الصور الطبيعية. ولذا يرى كايلن أن الخطأ الذي يقع فيه بعض النقاد في بحثهم عن أحداث واقعية مناظرة للأحداث التي ترد في سياق الرواية، هو نفس الخطأ الذي يقع فيه بعض مؤرّخي الفن في إلقاء الضوء على حياة النماذج التي يصوّرها للفنان، بدعوى أن هذا يؤدي إلى استثارة الجمهور، كما هو الحال حينما يتعرضون لشخصية هاملت كما لو كانت شخصية واقعية، لأن الحقيقة بالنسبة للشخصية أنها تظلُّ تحيا على مستوى الوجود التخيلي المثالي، حتى وإن كان هناك وجود فعلي. والمُمثل المسرحي بدوره يجسّد شخصية هاملت كما صوّرها شكسبير، ومثل هذا الاستخدام للكلمات لتصوير موضوع جمالي متخيل يختلف تماما – فيما يرى سارتر– عن لغة النثر الخالصة، التي يستخدم فيها الكاتب الكلمات ليشير إلى واقع ما يكون ملتزما به، فالموضوع الجمالي لا يمكن أن ينفصل عن الواقع بكل حضوره الفيزيقي المحسوس، بل يمكن القول إن الموضوع الواقعي يكون بمثابة الأرضية التي يتأسس عليها الموضوع الجمالي المُتخيل بشكل انفصالي.

ويكون طرح سارتر نظيرا لطرح ماركس في تصوّره لعلاقة الواقع بالأدب (من خلال تجليات الواقع في الأدب) ، لأن الأدب لا يمكن أن يستغني عن الواقع؛ فهو يبدأ منه، ليخصّبه برؤية جديدة مغايرة، تُعيده إلينا وقد تحرّر من تفاهته وسطحيته ومباشرته، لأن فهم الواقع بالمعنى الواسع الذي لا ينحصر في الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي، إنما يشمل الواقع المعاش، اعتمادا على اللغة التي تُضفي عليه طابع الخصوصية لارتباطها الوثيق بالإنسان الذي يكون مبدعا، لمقدرته على تصوير عالمه بالطريقة التي تمكّن المتلقي من إدراكه وفهمه رغم تعديله له[1].

ويعدّ النص من مظاهر التزام الأدب بالواقع، فهو إلى جانب نقله للواقع الفلسطيني بالشكل الواقعي، يمتاز باعتماد آلية العفوية في التفاعل والتفكير، انطلاقا من نقد أفكار الواقع التي تنظّر مفاهيم الوطن، على أساس أنه مجرد ذكرى وماضي وأشياء حميمة ترتبط في ذهنية الإنسان، مما يضمن استمرارية العيش، مما دفع كنفاني إلى تصحيح اعتقاد الواقع حول مفهوم الانتماء والالتزام بالفكرة في الإنتاج الأدبي، وفق رؤية حداثية في تقديم الشخصيات وبناء الأمكنة

[1] سعيد توفيق، جدلية العلاقة بين الأدب والواقع.

وانتقال الأحداث السردية، التي اعتمدت على عفوية التداعي الحرّ، وكأن الفكرة الملتَزم بها فنيا بدت للمتلقي إعادة صياغة لواقع غير منسجم مع مجرى التاريخ. ووُفق الكاتب في استبدال المفهوم الخاطئ للفكرة، انطلاقا من متغيرات الواقع، فالنص واقعي، ومنطلقه إيهامي في المادة أو في التقنية، بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة، لتصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان، والتقنية – **كما يقول إبرامز (Abrams)** – طريقة أدبية خاصة تستعملها الواقعية، وتكون أكثر أهمية من اختيار المادة نفسها، لأن المادة تُحاكِي أو تؤدي على النحو الذي يعطي القارئ إيهاما بالتجربة الفعلية، ومن وسائل ذلك الطريقة التقريرية في تأدية الأحداث، نحو تبدو فيه كأنها لم تعمل فيها يد الانتقاء[1].

[1] السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 1998م، كلية الآداب، فرع بني سويف، القاهرة، مصر، ص 201.

2.3.2 **حوارية العلاقة بين الرواية والواقع:**

إن الرواية سيرة وقائع، تنطوي بالضرورة على تصوير واقعي للمجتمع، الذي هو مجرد عنصر ولا يكتمل معناه إلا بالنسبة للمجموع. حيث أن الخلاصة السوسيولوجية تفضي إلى مشاكلة العمل الروائي الأمينة للواقع الاجتماعي.

وبعد أن أصبح **لوكاش (Lukács)** ماركسيا وعاد إلى ممارسة النقد في فترة الجليد الستاليني، لم يتفاد دائما هذا النوع من التأويل. فدراساته عن الرواية التاريخية (**منشورات Payot**)، وعن **بلزاك (Balzac)** والواقعية النقدية (**منشورات Maspéro**)، لم تستطع تطوير سوسيولوجية الرواية بشكل حاسم، رغم انطوائها في الغالب على آراء عميقة. وأضاف **ريني جيرارد (René Girard)** (**منشورات Grasset**) عناصر جديدة لسوسيولوجية الرواية، وأولها مقولة **الوساطة (Mé-diation)** الأساسية، حيث يعتقد أن الحقيقة التي تكشف عنها الرواية هي أن كل رغبة تعني محاكاة رغبة الآخر، ومحاولة تقمّص نفسية الآخر. ليبدو الآخر ضمن بنية مثلية وسيطا بين رغبة الفرد وموضوع رغبته[1].

ويعتبر **لوسيان غولدمان (Lucien Goldman)** أول من قدّم فرضيات ذات طابع سوسيولوجي صريح حول الرواية، معتدا بآراء لوكاش وجيرارد، حيث لاحظ أن تحليلاتهما متقاربة أساسا. ليصف الرواية بأنها قصة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة، وفي مجتمع متدهور، ويتجلى هذا التدهور أساسا وبخصوص البطل، في الوساطة، وفي اختزال القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، ثم اندثارها باعتبارها حقائق أكيدة[2]. وفي الحقيقة هناك واقعان لا واقع واحد؛ واقع الخطاب الروائي، والواقع الإنساني الخارجي بكل ما يحتدم به من حياة وإنتاج وممارسات، وإن يكن الواقع الروائي جزءا منه، وهذا يعني بناء شيء من لا شيء، يقف دون أن يستند إلى شيء أيا كان خارج العمل[3]. فمن العبث وضيق الأفق أن نقول بالمطابقة بين الواقع الروائي المتخيّل، والواقع الخارجي المعاش، أو أن نُحاسب الخطاب الروائي بمدى مشابهته للواقع الخارجي، في أحداثه وشخصياته وعلاقاته وبنية عالمه. فهذا مفهوم قاصر، للعلاقة بين الخطاب الروائي والواقع، فقد يكون السرد عالما أسطوريا متخيلا وعجائبيا خارقا، أو رمزيا باطنيا، يتحكم في حركة عناصره ومعطياته في الزمان والمكان، منطق خاص يتناقض مع منطق الحركة العامة في الواقع الخارجي، دن أن يعني القطيعة المُطلقة بين عالم الرواية

---

[1] غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، عيون المقالات، ط 1، سنة 1988م، البيضاء، ص 70.

[2] المرجع نفسه.

[3] محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1986، اللاذقية، سورية، ص 13.

وعالم الواقع، ولا يعني هذا نفي معلولية عالم الرواية لعالم الواقع، ولا يعني أيضا أن عالم الرواية كينونة قائمة بذاتها، تَصدر من لا شيء، فالواقع الروائي إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي وخبراته الجمة المعاشة، والاختلاف والتناقض بين الواقعين، المُتخيل المبتدع والخارجي المعاش، فهو تأكيد في ذاته لرابطة العلّية بينهما، فالواقع الروائي عامة رفض للواقع السائد، مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض، باختلاف الوقائع الروائية، وهو رفض يتحقق بإبداع عوالم مُتخيلة بديلة، أو بإعادة تشكيل معطيات العالم الخارجي تشكيلا، قد يكشف جوهر نواقصه أو جوهر صراعاته، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة[1].

ويرى المديني أن الفهم التبسيطي الساذج للواقعية في العالم العربي خاصة عند النقاد أو الأدباء، فيؤدي إلى مضاعفات سلبية، تنعكس على مجرى تطور الوعي الفني، فيقول: "**إن إحدى المثالب الكبرى في المادة الروائية والنقدية العربية التي رافقتها جاءت نتيجة فهم أو تأويل ضحل وتوثيقي لنظرية الانعكاس، ولمفهومي المحاكاة (Miméses) والواقعية (Réalisme)، دون أن يتم التساؤل بأي واقعية يتعلق الأمر؟ أو الاستفسار عن مفهوم الواقع نفسه؟ وهل القص هو واقعية الشُخوص والنماذج والأنماط الروائية، أم واقعية الأحداث والوقائع، وعموما المسار الحدثي، أم واقعية الممكن والمُحتمل في النص الروائي**"[2].

إنه السؤال نفسه الذي سبق للمديني أن قدّم عنه أجوبة متكاملة، حيث يرى أن الواقعية هي كتابة الاحتمالات في معاينة الواقع المعيش، وإن تنوعت المعالجة وضروب القراءة، مما ينتج بالضرورة عدّة مستويات لهذا الواقع، ويُلغي بالنتيجة وحدته المزعومة وانسجاميته المُفترضة. وهذه العملية التي تخلق تعدّد المستويات، تسمح بالإمكانية الخلاّقة للواقع الذي يتجدّد باستمرار، من زاوية رؤية العالم، الذي يعيش كفردية وإلا فهو ليس بفنان، قمّة العُزلات التي تستوعب جلبة العالم، في صمت اللغة الهادرة، والصورة الحُبلى بسلاسة المُتخيل، ثم تسمح هذه العملية من نحو آخر بإنتاج مستويات السرد في المحكي الروائي، وتتعرض لمناوبات من التبدّل والتولّد، تبعا لطبيعة التجربة المرصودة والزاوية المنظورة. ثم نتحدث عن مستوى ثالث ينجم عن المستويين السابقين، لتسمية جدل الكتابة. وتكمن وحدة مفهوم الواقعية عند المديني في عدم الفصل بين الشكل والمضمون، فالشكل هو مضمونه والمضمون هو شكله، فالفصل بين القالب

---

[1] محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص 14.

[2] احمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، ط1، سنة 1985م، بيروت، ص 78. نقلا عن محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 126.

الأدبي ومحتواه يسقط ضحية الاستيعاب المحدود والضيق لقضايا الواقعية والمحاكاة، لأن النص الروائي ينبغي له أن يطرح في مستوى الخطاب ذي البنيات والعلائق[1].

ويُراهن لوكاش على مبدأ الانسجام وامتدادات صيغته المتطوّرة مع غولدمان، في مفهومه للبنية الدالة، فالمسألة بالواقعية لا بوصفها فحسب، كما يذهب الظن غالبا نمطا وتشكيلا للعلاقات الخارجية، والرصد لمنعطفات التضاد، والمفارقة، وتعدّد المصائر وتشابكها، وليس بوصفها جمالية، أي أسلوب نقل الرؤية والأدوات والتقنيات المستعملة لذلك، بل طبيعة الرؤية ذاتها، بوصفها تمثّل الوحدة والانسجام في العالم الروائي في العالم الخارجي[2]. ويتمظهر في تجلية وقائع الواقع، التفاعل الحاصل بين النص والمجتمع، من خلال انتهاج الانتقادية في مركزية النص، التي ساهمت بانفتاحه على المجتمع، ففكرة الانفتاحية التي اعتمدها باختين هي واقعية الكتابة في (عائد إلى حيفا)، وهي تمييز السرد عن باقي الأجناس الأدبية السابقة، مما يعني أنه يتصل جوهريا بالحاضر، الذي هو دائما في طور التطوّر (لا يكتمل أبدا لأن حده الثاني منفتح باستمرار على الآتي)، وإن كانت مادة فالسرد المكانية مفارقة للراهن، فإنها لا تكون إلا إجابة عن سؤال راهن[3].

وانطلق لوكاش في الإجابة عن سؤال العلاقة بين الأدب والواقع وفق مبدأ فلسفي، يرى من خلاله أن الملحمة جنس أدبي مُعايش للحياة ومرتبط بالأنا التجريبي، ومن واقع كون كل جنس مرتبط **بالكلية الممتدة (المحايثة للحياة)**، ويتعرّض عند كل رجة تُصيب المتعالي إلى الانمحاء. فيرى أن التحوّل الذي مسّ المتعالي المتحكم بالملحمة أغرقها وفتح الباب أمام الشكل الروائي، لأن معايشة الرواية للواقع، بإنتاجها التفكير الجمالي، وتعالقه بالحياتي **(تراكبية التفكير)**، فتنقاد بقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميز ومخصوص لأبعاد الواقع ومستوياته المختلفة.

وبما أن الواقع ليس سوى ما يتبّدى، أي ليس سوى تركيب تراكبي للغة، التي تصف الواقع ذاته وتُقدّمه بوصفه تجريدا في إطار مجموعة من الكليات والمقولات والأفكار والسنن والمعطيات الموسوعية، بحيث يغدو نقطة البداية المعقولة، التي لا يمكن إيجاد غيرها منفذا من الغرق في الميتافيزيقيا، بفضل انفتاحه على الرواية.

---

[1] أحمد المديني، في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، ط1، سنة 1885م، المغرب، ص 106 - 107. نقلا عن محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 127.
[2] المرجع نفسه.
[3] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص 18.

وأهم ما استند إليه متلقّي النص في واقعية الفكرة، حالة الصراع بين شخصيات النموذجين الأول والثاني، فشكله اجتماعي وجداني، ظهر من أول النص، فرديا أو جماعيا، وأسهم في تجلية الدلالة الواقعية المنفتحة على فكرة السرد، التي كان الصراع والتداعي أساس بنائها.

ولذا تم تحديد دلالة النص في ظل هذا الصراع بين النموذجين، وصراع التداعي بالنسبة للشخصية من جانب آخر، ما يضمن تحقيق فكرة السرد، التي تمثّل معرفة واقعية النص. وهو ما أقرّه لوكاش، في مساواته بين الحقيقة والمعرفة الروائية، محوّلا المعرفة الروائية إلى معرفة معيارية مثالية المرجع، فالرواية لا تقول الحقيقة، بل تقدّم وجهة نظر عن الحقيقة (معنى الحقيقة)، مؤكّدة أن الحقيقة إشكالية، وأن الفرد الباحث عنها إشكالي بدوره، فالأسباب التي تشدّ لوكاش إلى ما قال به واضحة، منذ ساوى في (**التاريخ والوعي الطبقي**) بين الطبقة العاملة والوعي الحقيقي، وبين البرجوازية والوعي الزائف، اعتمادا على ما وصل إليه في كتابه المنشور عام 1923م؛ حيث عالج الرواية بمعايير معرفية طبقية، بعد أن قصر الموضوعية على طبقة وحجبها عن الأخرى، جامعا بين العلم و الأيديولوجيا في لحظة، وبين الإبداع الروائي والموقف الأيديولوجي في لحظة أخرى، وكأنه يحوّل مقولة التقدّم إلى مقولة فنية، فالفني الحقيقي ما بشّر بالثورة، والفني الزائف ما اكتفى بذاته وأخطأ في حركة التاريخ. ويرى لوكاش أنه يُفترض أخذ موقف صحيح من الشكل الروائي، أخذ موقف نظري صحيح من التطوّر المتناقض للمجتمع الرأسمالي، مُعتمدا على الفرد محورا للرواية، التي ترصد خصائصه، وسماته، وتصرفاته في الشروط النموذجية، كما لو كان الفعل الفردي في تعيينه الطبقي مرجعا للبنية والشكل وجملة العناصر التي تنهض عليها الرواية. ويقوّم العمل بأنه واقعي ثوري*، إن اتسع الفعل، وتشجّر وهو مجزوء القيمة، ضيق الأفق، وإن انكمش الفعل وانحسر[1].

وتدعو الرواية إلى الثورة على المفاهيم القديمة، فيما يتعلق بأيديولوجية كاتبها، في اعتماده على الماركسية مذهبا اجتماعيا وفناي بعد نكبة 48م، من خلال معايشته لحياة البؤس في المخيمات، التي يرى فيها أنها نتاج لواقع سياسي بالدرجة الأولى، لأنه وجد في الماركسية الوسيلة التي تساعده على رفع مستوى وعي الطبقات الفلسطينية المسحوقة. وهذا ما دفع بدخول نماذج الفقراء إلى النص الكنفاني، حيث تحوّل بعد نمو الوعي الماركسي إلى مفهوم سياسي معقّد، وقد لاحظ الدكتور إحسان عباس هذا بقوله: "**إن من يقرأ قصص غسان يُدرك**

---

* يناقش كنفاني قضية الوطن مناقشة سياسية أيديولوجية مباشرة، متخليا عن وسائله الفنية، فالمباشرة الخطابية أوصلت مفهوم الثورة في شخصية (خالد) كتعويض عن (دوف / خلدون)، الذي يمثّل الاعتقاد الخاطئ حول الوطن عند (سعيد)، حيث ينظر إليه على أنه مجموعة أشياء ترتبط بفترة زمنية محددة. ينظر: خالدة الشيخ خليل، الفعالية المقاتلة في أدب غسان كنفاني الروائي، ص 108.

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2002م، الدار البيضاء، بيروت، ص 31.

دون عناء أن أشخاصه من أبناء الشعب البسطاء، وكثير منهم أطفال أو شبان يعملون بدوافع من صدق الفطرة (...) بل أزيد أن اطمئنان غسان إلى قدرته على تصوير هذا العالم الواقعي الذي يعج بالكادحين البؤساء، جعله يَشيح بنظره عن عالم المثقفين، أو ينظر إليه بريبة"[1].

وكانت نقطة انطلاق (عائد إلى حيفا) الإنسان الواقعي، واعتماده مدخلا أساسيا لقراءة السرد، ويكون على الفعل كي يكون روائيا أن ينفذ إلى الأسس الاجتماعية، التي تعطي الصفات الفردية طابعا اجتماعيا، أي يترتب عليه أن يكون فعلا نموذجيا، يشتق العام من الخاص والإمكانية الفردية من الإمكانية الجماعية[2].

وفي عرضنا لواقعية (عائد إلى حيفا) نصبح أمام فكرة الالتزام التي نوقشت قبل عصور قديمة مع ماركس وسارتر، بل ترجع جذورها إلى أفلاطون وأرسطو، لأن الأدب معرض شامل للصراع بين الفن والأبنية الاجتماعية والدينية. ويُرجع بعض الدارسين أن الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية، وليس هناك فنان معروف لم يَصدر عن عقيدة؛ والعقيدة التعبير القديم عما نسميه اليوم بالأيديولوجيا، والالتزام في المفهوم الحديث يعني اتخاذ موقف في النزاعات السياسية والاجتماعية معبّرا عن أيديولوجية طبقة ما، أو حزب، أو نزعة.

وهدف الالتزام إسهام الأديب في حل مشاكل المجتمع [3]، فيكون في القضايا التي تمسُّ وجود الإنسان وحريته وكرامته، بالموازاة مع ما يسمى بالأدب الملتزم أيديولوجيا كتابة وبين الأدب الملتزم بالإنسان[*]. فيُنظر إلى الالتزام على أنه لا يعني الالتزام السياسي، ولا الالتزام الفني الأحادي النظرة، وإنّما الالتزام الشامل بالإنسان والعالم، دون فصله عن العلاقات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، التي يتحرّك داخلها الفنان، لتغيير المجتمع والتأثير فيه[4].

---

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] ظاهر محسن جاسم، ظاهرة التزام الشاعر في الأدب الإسلامي، مجلة ينابيع، ع 25، سنة 2008م، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، ص 52 - 53.

[*] اعتمد كنفاني في روايته على الأخذ بالمبدأين، من خلاله طرحه لقضية الإنسان بين نموذجين متعارضين، في شكل تعاطف مع الإنسان من جهة، وتأكيدا منه على الفهم الصحيح لمفهوم الانتماء. ينظر: جريدة المساء: الأدب الملتزم ببين الأيديولوجيا والإبداع (مستلزمات الجمالية ونواهي الخطابية)، منشور بتاريخ 7/ 2/ 2009 http:// www.elmassa.com.

[4] أحمد موسى، الفن بين الالتزام والتسيب، مجلة رسالة النجاح، ع 59، سنة 1998م، كلية الفنون الجميلة.

3.3.2 تخييلية النص الكنفاني* :

يرى ميشيل بوتور أن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمنذ اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب، ينتقل إلى عالم خيالي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني الذي يوجد فيه القارئ، ويؤكّد هذه المقولة **موباسان (Maupassant)** لأن الواقعي لن يذهب إلى عرض الحياة في صورة فوتوغرافية ساذجة، ولكنه يذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالا من الحقيقة نفسها[1]. وهو ما جسده كنفاني في تقريب مفاهيم العودة، والانتماء للأرض والإنسان، بسرد تفاصيل متواترة من حياة الزوجين، في بحثهما عن الكيان الضائع في الزمن العربي المسحوق، بين نكبة الماضي ونكسة الحاضر.

ومما نؤكده في (عائد إلى حيفا) في عملية بنائها وتفكيك دلالتها من الواقع الفلسطيني المعاش، الوصول بالمتلقي إلى الانفتاح الدلالي، وجعله يشارك في استيعاب الظاهرة النصية، كلما اقترنت ببنيات سياقية، اجتماعية، أو نفسية، أو بنائية **(حوارية النصوص)**، ليصل القارئ إلى إدراك النص السردي، كلما اقترب من واقعه.

ويحاول السرد الإخبار عن استيعاب فكرة الانتماء، وعلاقة الإنسان الفلسطيني بالمكان والزمان، وطريقة تحقيق العودة الجديدة، بانتهاج فاعلية مغايرة، وإن كان الطرح واقعيا وملتزما بعلاقة الأدب بالواقع، فهذا لا يخلو من أن أسلوب النص يُزاوج بين الالتزام والتخيلية، حيث تكلمنا عن الالتزام على أنه منهج خاص بشخصية الكاتب بانتهاجه الواقعية الاشتراكية. ولذلك يرتبط التخييل في النص، باعتماد السارد على **تقنية الاسترجاع (Flash Back)**، في شكل حوار نفسي، أو مقارنة بين واقع الشخصية والمكان في فترة زمنية، ما قبل 48م، وما بعد 67م، وإن كان الأسلوب يهدف إلى تقريب واقع الشخصية من واقع المتلقي، حيث يعرض الكاتب إلى استحضار واقعين مختلفين للشخصية البطلة (سعيد)، يعمد في لحظة التداعي إلى الربط بين توصيف المكان وتسريد الزمان، لدمج الإنسان في الزمكان السردي، ليقدّم لحظة الوصول إلى المكان المدينة وسقوط الذكريات في ذهنية الشخصية دفعة واحدة. فاستطاع كنفاني أن يقرّب قضية صراع الإنسان في فلسطين وبولندا، عبر تيار التداعي، وصورة ارتداد الإنسان والمكان والزمان بين الحاضر والماضي والمستقبل، مما جعل هيئة الرواية حالة غرائبية، ترتبط بطقوس

* ذهب أرسطو إلى أن السرد التخييلي أوفر فلسفة وعلمية من التخييل، لتعلقه بالحقائق العامة، لأنه يُعنى بما يحدث وليس بما حدث، فلا تكفي معه القوانين العامة. ينظر: نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ص 07.

[1] إبراهيم الفيومي، صورة المدينة في ثلاث روايات لحليم بركات، ص 143.

استحضارية، تحُوّل إدراكنا للزمن حسيا، الذي ارتبطت بلحظة التهجير في 48م، من ناحية تصوير جغرافية المكان المدينة (حيفا) في شكل جزئي، يرتبط بتصوّر الإنسان لواقعه وتاريخه المسروق والمبتور مكانيا، مما جعل لحظة الارتداد تجربة إنسانية مكثّفة، وهنا يفرق الواقع الفلسطيني عن الواقع في الرواية، حيث استطاع الكاتب اختزاله إلى لحظة التداعي، دون أن يُوغل في وصفه، أو يستطرد في سرد أحداث التهجير والعودة زمانيا، إنما اقتصر على أن يُغفل هذه الأحداث المعلومة واقعيا، في شكل تناغم مع التجربة الإنسانية، باعتماده التكثيف النفسي – الاجتماعي، والمكاني، والزماني، والتصويري، في شكل يتناغم مع التجربة الفلسطينية، لأن كنفاني من الكتّاب الذين يميلون إلى إخضاع الأحداث بالتجربة النفسية تحت ضغط الإحساس الزمني، لمعايشته الأشياء في امتداداها المكاني، في حديثه عن حسه المكاني، بما يحدث في داخله من تفاعلات نحو المدينة، فإذا كان النص لا ينطوي على عجائبية في سلوكيات الشخصية، فإنه لا يخلو من بناء تخييلي، يهدف إلى تقريب الواقع الفلسطيني إلى القارئ العربي، بدمج صور الارتداد، لخلق لحظات الإدهاش في تلقي النص والواقع الروائي*.

ولذلك سنحاول في الجدول الآتي أن نلقي الضوء على صور التخييل الروائي في (عائد إلى حيفا) من خلال صور الاسترجاع التي تم إبرازها في المباحث السابقة:

المقاطع السردية	قراءة التخييل	الانفتاح الدلالي
"(...)لم تعد إليه الذاكرة فجأة شيئا فشيئا، بل انهالت في داخل رأسه.كما يتساقط جدار من الحجارة، ويتراكم جدار من الحجارة بعضه فوق بعض" **(الروايات، ص 341)**	**يتحدث كنفاني في بدايته السردية عن دمج للمكان والإنسان بالزمن، وتشكيل حالة استذكارية، تكوّن مشهد، ينطلق من الواقع إلى لحظة عجائبية هلامية، وكأن النص في البداية يقصد إلى رسم صورة للإنسان والمكان في ذهن المتلقي، دون تفصيلات وصفية أو سردية، قد تؤدي إلى ملل المتلقي في إيغال الكاتب، لمحاولة إيصال فكرته عن المكان والشخصية.**	**يصبح المتن السردي في البداية المكانية بنية إظهارية تجسيدية، تنطوي على فعل العودة، بدمج المكان بالزمن، في تكوين الحدث العام (العودة)، فالمشارف، وصور اندفاع الذكريات، هي نهج الكتابة الكنفاني. وهي أمر ربط بين التأويل الواقعي للحالة الأولية (عودة البطل (سعيد) إلى بيته الأليف وأشيائه الحميمة، بعد عشرين سنة).**

* في النص يتعرض كنفاني لتجربة الخروج الفلسطيني عبر آلية التداعي ، بواقعية كادت تصل حد المطابقة، مع ذكر التفاصيل الجغرافية والزمكانية بأسمائها وأوصافها ودقائقها. ينظر: خالدة الشيخ خليل، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، ص 205.

		والبناء التخيلي لحالة الارتداد من الراهن إلى الماضي، في محاولة لتجميع صورة المكان الضائع وحقيقة الإنسان المزوّرة، وإعادة صياغة جديدة للعودة من العودة الأولى المكانية، لتأكيد أن العودة النهائية (عودة الانتماء)، لا تكون برصد صور الماضي وأجزاء المكان الأليفة ب لجيل 48م (جيل التهجير وإضاعة فلسطين).
"وأخذت الأسماء تنهال في رأسه، كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار؛ وادي النسناس، ساحة الحناطير، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الهادار" (الروايات، ص 345)	يسير كنفاني في نفس السياق، بدمجه لصور مكانية قديمة بلحظات المشارف التي كانت بعد عشرين سنة. فنحن إذن أمام فن سينمائي يعتمد فيه صانع الفيلم عرض المشاهد، بين القديم والحديث، لنقل المتفرج من خطية النص، التي تعج بالواقعية، إلى رقعة التخييل، التي تتسم بالانفتاح على الواقع الكبير، لأن عبارة الاسترجاع المدرجة مكثّفة، لدلالتها (التوسعية) على أفق التوقع، إحساسا بوقع التخييل الممارس في النص.	مع تقنية الاسترجاع الجديدة ينفتح النص على واقع المكان الفلسطيني، بين البعدين الزمني 48م و67م)، فـــ(سعيد) يعتبر الوطن مكونات. وصور الاستحضار بعد البداية المكانية ستحقق التواصل مع المكان والإنسان (خلدون). ولا بد من الإشارة أن لحظة الاسترجاع النفسي الداخلي أكدت على الاضطراب الذي يعانيه الفلسطيني (جيل 48 عامة). وبعد بداية العودة الأولية وإدراكه لحقيقة الوضع، الذي أصبحت عليه فلسطين، مقدّما صورة ارتباط الإنسان بالمكان لحظة الاسترجاع، في شكل يحمل طابع الاضطراب وعدم

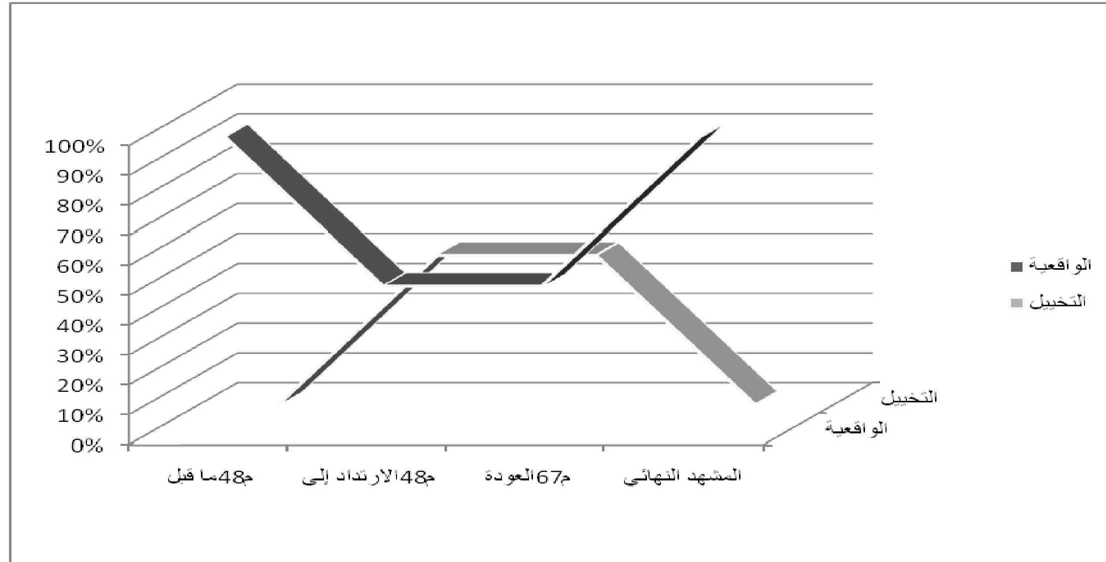
		الفعالية. ليصل بعد لحظات الاسترجاع والتقطيع الموالية إلى بناء نموذج للإنسان المضطرب، رغم أنه حمّله بثقافة ورصيد حضاري مناسب. ولكن أثناء العودة الأولى يتضح للكاتب أن الانتماء الذي اعتقده جيل 48م، صور تبقى في منطق الحلم والكتابة، ولا تحقق واقعية العودة التي ينشدها الكاتب وجيله.
"ونهض (سعيد) متثاقلا، الآن فقط شعر أنه مُتعب، وأنه هدر عمره بصورة عابثة، وساقه هذا الشعور إلى كآبة لم يكن يتوقعها، وأحس أنه على وشك أن يبكي، فقد عرف أنه كذب، وأن خالد لم يلتحق بالفدائيين ، وفي الواقع كان هو الذي منعه، بل مضى ذات يوم إلى حد تهديده بالتبرؤ منه، إن هو عصا إرادته والتحق بالمقاومة، وبدت له الأيام القليلة الماضية مجرد كابوس، انتهى على صورة مفزعة، أهو نفسه الذي كان قبل أيام يهدّد ابنه خالد بالتبرؤ من أبوته له" (الروايات، ص 402)	ينطلق كنفاني من حالة توصيف المكان المأمول في عودته، إلى محاسبة الذات البطلة، جراء تضييعها للمكان والبيت والولد؛ حيث تبدو المحاسبة في تفصيل الحالة النفسية بين القديم والماضي والمستقبل (صورة عابسة، كآبة، شعور، كذب، يبكي، التهديد، كابوس، التبرؤ). وهي صور سينمائية، لعرض الشريط لحظة مفارقة، بين التضييع والعودة، وإعادة صياغة صور الإنسان والمكان.	يبعث نص (عائد إلى حيفا) نموذجا للتعويض، فالكاتب يبرز جريمة جيل 48م، في تخليه عن الأرض والتاريخ والانتماء، في جعل البطل يعبّر عن هذا الجيل، في لحظة المحاكمة الذاتية، ربما تكون مخففة، بسبب عدم توازن القوى بين الفلسطيني المشرّد، والإسرائيلي الناعم بأرض غيره. وكانت صورة نهوض الذات المحطمة طبيعية، تتكئ على عصا مساعدة (ثقافة التبرير)، حيث حاول الانكفاء على نفسه وتعذيبها مدة من السرد، ليصل إلى إخراجها من حالة الانتكاس والضياع، إلى حالة يأملها البطل، لأن منطلق

		الروائي ثورة 65م، ومحاولة إيجاد المكان الفلسطيني الضائع بعد 48م وخيبة الأمل من الجيوش العربية في استعادة الأراضي الفلسطينية، فجاءت الثورة في صور الجهاد (الفاعلية)، بدلالة اسم الفاعل (خالد)، الذي انتهى به السرد مخرجا،بأن "يكون قد ذهب أثناء غيابنا"[1].
"تستعيد خطواتها ذلك اليوم ذاته". (الراويات، ص 353). "ثم وقع بصره على صفية فرآها محتارة تنقّب بعينيها في زوايا الغرفة، وكأنها تعدُّ الأشياء التي فقدتها". (الروايات، ص 363).	مما لا شك فيه أن قارئ المقطعين السرديين يُدرك خلوهما من التخييل، وإن كان استرجاع (صفية) ساذجا، بسبب ريفيتها، لأننا أمام تقدّم للسرد وإيضاح فكرة العمل. وبذلك يمكن أن نستوعب تضاؤل التقنية التخييلية، لالتفات الكاتب إلى فكرته.	تمثل (صفية) التي تقترب في طريقة بنائها (توصيفها) من الواقع أكثر من (سعيد)، الذي عمد الكاتب إلى إيهام المتلقي بفاعليته الحضارية، فمنطق السرد تفوق على التخييل، لأن (صفية) نموذج غير فاعل في الواقع، فيبّرر الكاتب خطأ الجيل، وكأنه قبل وصوله إلى المخرج السردي لقضية استعادة فلسطين والإنسان، يقدّم تبرير فقد المكان.
"(...) ثم جيء بصورته مكبّرة، وذهب رفيق من رفاقه إلى شارع إسكندر عوض، حيث كتب خطاط هناك، كان اسمه قطب، يافطة صغيرة، تقول إن بدر اللبدة استشهد في سبيل تحرير الوطن."	في هذا المقطع يحاول الكاتب عبر شخصية (فارس)، التي تسترجع ذكريات استشهاد (بدر)، أن يدمج صورة المكان الملاذ في صورة الإنسان الفاعلية، في شكل فلاش لعرض الصور، حيث تمارس تقطيعها للسرد، لاستعادة التوازن النفسي للمكان الأول وشخصياته	ينفتح هذا المقطع على دلالة ثورة 65م الفلسطينية، فصورة الشهيد فاعلية لقيام الأرض والإنسان بعد نكبة 48م، وكأن الكاتب يقدّم تحريضا لجيل 48م، من خلال آلية القتال، بدلا من تصوير فلسطين، التي كانت ممثلة في (سعيد).

[1] الروايات، ص 404.

(الروايات، ص 389).	البطلة، في صراع العودة مع شخصيات النموذج الثاني*.	

وبناء على ما تقدم ذكره يمكن لنا أن نعرض مزاوجة الكاتب في نصه بين الصدقية والتخييل في المشاهد السردية من خلال المخطط البياني، الذي اعتمدنا فيه الأساس العلمي في تتبع المراوحة بين الصدقية والتخييل على فترات سردية متواترة، كلما احتاج الحدث ذلك:



* "ومضت (مريام) تذهب وتجيء، وحين كادت تغيب وراء الباب كانا يواصلان الاستماع إلى خطواتها البطيئة تجر نفسها على البلاط، بل كان بوسع صفية حين تغمض عينيها قليلا أن تتصوّر بالضبط كيف كانت مريام تعبر الممر المؤدّي إلى المطبخ، وعن يمينها كانت غرفة النوم". ينظر: الروايات، ص 382.

3. الفصل الثاني

الانفتاح الدلالي في عائد إلى حيفا (من القراءة التناصية إلى القراءة السوسيوتاريخية)

1.3 المبحث الأول

القراءة التناصية لعائد إلى حيفا

جاء في المعجم السيميائي أن التناص يدل "**على وجود أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص. وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن**"[1]. فهو فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لما يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محوّلا لها بتمطيطها أو تكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها أو دلالتها، أو بهدف تعضيدها[2].

فلا يوجد لفظ لا تربطه علاقة بألفاظ أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما، فالنظرية العامة للتعبير في منظور **باختين (Bakhtine)** انعطافة لا يمكن تفاديها. والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح **الحوارية (dialogisme)**، حيث يقول: " يُمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات، التي تحدّد عمليات تبادل الحوار، رغم أنها بالتأكيد ليست مماثلة"[3].

وتُعد العلاقات التي تربط خطابا بآخر علاقات تناص؛ "**إذ يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي (...) إن هذه العلاقات الحوارية خاصة ومميّزة بصورة عميقة، ولا يُمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي، أو لغوي، أو نفسي، أو آلي، أو أي نوع من العلاقات الطبيعية، إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمتها، أو تعبيرات تعدّ تامة، أو تتضمن احتمالات كونها تامة، يقف خلفها ويُعبرون عن أنفسهم فاعلون متكلمون حقيقيون، أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلّفو التعبيرات موضوع الكلام**"[4]. فالتوجيه الحواري ظاهرة مشخّصة للخطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يُفاجئ الخطاب خطاب آخر بكلّ الطرق التي تعود إلى غايته، ولا يستطيع سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي. ولا يقتصر الأمر على كون الكلمات قد استعملت دائما من قبل، وكونها تحمل داخلها آثار استعمال سابق، بل إن الأشياء نفسها قد لومست في حالة واحدة على الأقل من حالاتها السابقة من قبل خطابات أخرى لا يخفق المرء في أن يصادفها، وليس التمييز الوحيد الذي يُمكن أن نضعه في هذا الصدد تمييزا بين خطابات لا تتوفر على تناص وخطابات محرومة منه، بل بين

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 142.

[2] المرجع نفسه.

[3] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، سنة 1996م، بيروت، لبنان، ص 121.

[4] المرجع نفسه، ص 122.

دورين، أحدهما ضعيف والآخر قوي، يطلب من التناص أن يلعبهما. فيواصل باختين عمل بيان مفصّل بجميع أنواع الخطاب، التي يُعدُّ فيها التناص ضروريا وجوهريا؛ مثل المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية، الخطاب السياسي[1].

وتعمل الحوارية في النثر الروائي بنشاط داخل الصيغة الفعلية التي يستمد منها الخطاب غايته ووسائله، التي يعبّر عنها، محوّلة دلالاته وبنيته النظمية، فيصبح التوجيه الحواري المتبادل حدثا خاصا بالخطاب، يجعله مفعما بالحياة، ويعمل على مسرحته من الداخل بكافة مظاهر الرواية[2].

وكتبت **جوليا كرستيفا (Julia Kristeva)** مقالة لها في إطار التحديد الضيق للتناص بعنوان **(النص المغلق)**، تعرض فيها الأسس التي يقوم عليها التناص، ومن بين ما تقرره قولها: "**إننا نعرّف النص على أنه جهاز عبر لسانياتي (Translinguistique) قادر على إعادة توزيع نظام اللغة التواصلي في بث المعلومة في علاقة حميمة مع اختلاف أنماط الكلام ما سبق منها وما تآين، وإذن فليس النص إلا إنتاجية (Productivité)**"[3]، لأن النص سهل المعالجة عبر تراتبيات منطقية، أكثر مما هي لسانية، فهو استبدال للنصوص، حيث يقع في حيّزه مجموعة من العبارات، مأخوذة من نصوص عديدة تتلاشى لتغتدي محايدة بقدراتها على الإفلات من التأثير الواقع عليها من تلك النصوص، فيقع ما يمكن أن نُطلق عيه الذوبان النصي، فتتلاشى النصوص السابقة في النص الراهن[4].

ويرى **ميشال أريفي (Michel Arrivé)** أن كل نص هو عبارة عن امتصاص وتحويل لنصوص أخرى. وتمثّل هذه المقولة رأي **جيرودو (Giraudoux)**: "**السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب**"[5].

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، ص 123.
[2] المرجع نفسه، ص 129.
[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 277.
[4] المرجع نفسه، ص 278.
[5] المرجع نفسه، ص 282.

ويؤكّد باختين أنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقات جوهرية تماما، ولذلك يستخدم مصطلح **الحوارية (Dialogisme)**، دلالة على العلاقة بين تعبير وآخر. وفي الوقت نفسه يمكن قياس العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدّد عمليات تبادل الحوار، وإن لم تكن مماثلة، حيث يُعدُّ جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر وبصورة أساسية علاقات تناص*.

وحتى تصبح العلاقات المنطقية والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجودا ماديا، فتلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود (أي تصبح خطابا)، ويعبّر التعبير بدوره عن موقعه، لأن لكل تعبير مؤلفا، نعدّه في التعبير المجرد مشكلا له. فردّ الفعل الحواري يُضفي سمة شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه، كمظهر من مظاهر إدراك آخر، ويضرب مثال تفاعل، يجري بين لغتين، حيث تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية في البناء النصي على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللغتين، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخلي، وأنظمة قيمها الخاصة[1].

ويظهر في الرواية بشكل جلي، فظاهرة الحوارية الداخلية حاضرة في كل ممالك حياة الخطاب، على نطاق ضيق أو نطاق واسع، فإذا كانت الحوارية في النثر غير الأدبي (الكلام اليومي، النثر البلاغي، النثر المثقف) تنفرد عادة بوصفها نوعا مميزا من الفعل، ويترسّخ وجودها في صورة الحوار العادي البسيط، أو في صورة أشكال أخرى، تكون واضحة ومعينة الحدود على مستوى الإنشاء. وتعمل الحوارية في الرواية داخل الصيغة الفعلية بنشاط، لأن الخطاب يستمد منها غايته ووسائله، محوّلة دلالات الخطاب وبنيته النظمية، فيصبح التوجيه الحواري المتبادل حدثا خاصا بالخطاب، يجعله مفعما بالحياة ويعمل على مَسرحته من الداخل[2].

وينطلق **جيرار جينيت (Gérard Genette)** من معطيات العلائقية الشعرية في تجسيد علاقات النص، تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعرية. فيعتمد جينيت البعد العلائقي للنص، معتبرا معمارية النص موضوع الشعرية، أي مجموع المقولات العامة أو

---

* يشير باختين إلى أن النص السردي لا يختلف عن القاعدة الحوارية في استيلائها على النصوص، حيث أنه لا يبنى أي عمل من العدم، ويستوعب القارئ هذه الظاهرة من الكاتب نفسه والشخصيات (لاعبو الأدوار). ويستدل القارئ على ما استولت عليه الرواية من تقاطع الكلمات، لأن العملية توحي للقارئ أن هناك فسيفساء نصية من الاستشهاد والاقتباس، وكل نص يمتص من لآخر ويحوّل أفكاره. ينظر:
Vincent Jouve, La poétique du roman, p 80.

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

المتعالية، وأنماط الخطابات، وأنواع التلفّظات، والأجناس الأدبية التي تجدها في كل نص. فلا يتوانى في العدول عن المعمارية، معتبرا **التعالي النصي (Transtextualitie)** موضوع الشعرية، **ويشمل "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"**[1].

ويقترح جينيت خمسة أنواع للتمييز بين المتعاليات النصية، يرتّبها في نظام صاعد، قائم على التجديد والشمولية:

1. **التناصية (Intertextualitè)**: يستلزم حضور نص في آخر، عن طريق **الاقتباس (La citation)**، أو **إشارة مرجع (Allusion)**.
2. **النصية الموازية (La paratextualitè)**: تعني جوار النص بحصر معناه، أي محيط الدائرة النصية، من عناوين وإهداء وزخارف. وينقسم المناص إلى قسمين اثنين، هما:

أ/ **نص محيط (Pèritexte)** أو مكملات نصية، لا تنفصل عن النص، ويتعلّق بالتأليف، اسم المؤلف، العنوان، العناوين الفرعية، المقدّمة، الصور، الفهرس، الهوامش. ويسمّيه الفرنسيون **مناص المؤلّف (Paratexte auctorial)**.

ب/ نص خارجي (Epitexte): نص فوقي يدور خارج النص، يتعلّق بجانب النشر **(Paratexte editorial)**، أي كل ما يتعلّق بالنسخة، والغلاف، والخط، كما يتعلق بالتأليف، فيتناول الاستجواب والمراسلات، والمذكرات، والندوات.

3. **النصية الواصفة (Mètatextualitè)**: علاقة التعليق **(Commentaire)** التي تربط نصا بآخر.
4. **النصية المتفرّعة (Hypertextualitè)**: بواسطتها ينبني نص فوقي لاحق (Hypertexte)، على نص تحتي سابق (Hypotexte)، عن طريق التحويل، أو التقليد.
5. **معمارية النص (L'architextualitè)**: إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، فهو علاقة صمّاء، تأخذ بُعدا مناصيا، تتمثل في النوع؛ ومنها الشعر، الرواية، البحث (أو هي تعمية على آثار النص السابق)[2].

---

[1] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، سنة 2010م، القاهرة، مصر، ص 164.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف ، ط 1، سنة 2008م، لبنان - الجزائر، ص 394 - 395 - 396.

يعدّ العنوان كونا مقصديا، لتأسيسه لعلاقة فعلية بخارجه، من خلال دلالته على مختلف مظاهر النص الواقعية والنفسية (السلوكية) والاجتماعية، وهو في الآن نفسه تأسيس لعلاقة فعلية أخرى، هي علاقته بالنص الذي يأخذ ناصيته، أو كما قال **جاك دريدا (Jacques Derrida)** في سقفه كالثريا، في ضوء مقصدية أساسية تتعلق بالمرسِل، الذي يمثّل صورة مثالية لمتلقّ مثالي قادر على التفاعل مع مقصديته إلى أبعد الحدود. فيدلّ العنوان على معنى تداولي خاص بالمتلقي، لأنه أول ما يصادفنا، فهو حقل يشتغل عليه القارئ والمرسل معا، أي أن له علاقة بين خارج لغوي وداخل لغوي، ما يضمن تحقيق إنتاجية دلالية بتلقي قصد المرسل بمعرفة المستقبل الخلفية، التي تحرّك العنوان على أساس قاعدته الفقيرة، فيحدّد في الوقت نفسه نوعية التفاعل مع العنوان، فإذا كان القصد والإرادة حقل اشتغال المرسل، فإن الظهور والاعتراض مجال اشتغال المتلقي[1].

ويحتوي العنوان النص، فهو علامة تحتوي الرسالة **(موضوع التواصل)**، والمكتوب **(الخط)**، والفضاء الخطي، فإذا كان الأخير فعلا ماديا وملموسا ومعزولا عن كل ما هو نفسي، فإن الكتابة فعل أرقى وأرسى، لارتباطها بالعديد من التفاعلات الفكرية والثقافية والاجتماعية والأيديولوجية. فيؤسس العنوان بآلية التناص كيانه الدلالي الخاص، ويؤسس به نصيته، حيث أشارت جوليا كرستيفا إلى البعد الانغلاقي الذي فرضته البنيوية التقليدية على النص، ودعت إلى ضرورة النظر إليه على أنه **جهاز عبر لساني**، يُعيد توزيع أنظمة اللسان بوجود عمليتي البناء والهدم. فيكون النص فعالية تناصية لا تنتهي، يُقدم للعنوان قيمته بتمكين المتلقي من تصوّر عدد من التوقعات في استيعاب النص وتأويله، انطلاقا من مبدأ الحلول والإزاحة، حيث يقول صبري حافظ: "**استيعابنا للنص الذي نواجهه، يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرّف على النص الذي أزاحه، أو الذي حلّ محله، ليس فقط لأن جدلية النص. والنص المزاح جزأ لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن فعالية هذه الجدلية تعود إلى ما قبل تخلّق أجنة النص الأولى، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص، سواء أوعيَ النص ذلك أم لم يعه**"[2].

ويُشكّل العنوان مبحثا مهما من مباحث المناص، حيث اتجه بعض الدارسين إلى تحليله، متخذين من وظائفه اللغوية التواصلية لياكبسون سبيلا للمقاربة، فيفتح الباب أمام السيميائيين للبحث في الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها، حيث لاحظ جينيت في التعميمات النظرية التي طالت هذه الوظائف، كما وجدها عند كل من **لوي هويك وشارل غريفل**

[1] محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته (عتبة العنوان نموذجا)، د . ت، جامعة الملك محمد الخامس، ص 512.
[2] المرجع نفسه، ص 517.

(Charle Grivl) التي حدداها في: **تسمية النص، تقنيين مضمونه، ووصفه في القيمة أو الاعتبار.**

أما تحديدات هويك، فأجملها في تعريفه العنوان بأنه مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما، قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، لاجتذاب الجمهور المستهدف[1]. ويجمع ميترون بين نظامية هويك ودقة دوشي في تحديد وظائف العنوان، من خلال:

- الوظيفة التعيينية التسموية.
- الوظيفة الإغرائية التحريضية.
- الأيديولوجية[*].

ويرى جينيت أن الوظائف الثلاثة المحدِّدة للعنوان هي **التعيين (Désignation)**، تحديد المضمون، فليس بالضرورة أن تجتمع كلها في العنوان، على الرغم من أن الوظيفة الأولى ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان، أما الوظيفة الأخرى فهي اختيارية[2].

ويُطالعنا نص **(عائد إلى حيفا)** بحمولة فكرية ودلالية بمرجعية سوسيوتاريخية، ترتبط بالإنسان وعلاقته بالأرض، والمجتمع والتاريخ، باستحداث مسار حياتي جديد، يتناسب مع الراهن الجديد، الذي يطرحه الفكر الحداثي على المشرقي. وينطلق الطرح الكنفاني من نقطة فاصلة من التاريخ الفلسطيني الحديث؛ معتمدا على فكرة الوطن التي تعني ارتباط الإنسان بالمكان، تؤثّر على الخطاب الوجداني الإنساني، وتجعل الارتداد الداخلي يرتبط بموجوداته، التي تمثّل كل أشيائه (الوطن والإنسان). حيث استعان كنفاني في تغيير هذا الطرح بجملة من الأفكار والرؤى السردية الحديثة، التي تتقاطع أفكارها مع التفكير الاشتراكي. فإذا كان الطرح الكنفاني يتكأ على الفكر الماركسي السوفيتي، فالغاية التي يرجوها الوصول إلى تعميم فكري لمفهوم الوطن الاجتماعي، يناهض كل أنواع التطرّف الاجتماعي في رؤية الوطن،ذكرى إنسانية، ترتبط في مخيلته بفراره من الواقع. ففي ارتباط القارئ بالنص، يطرح العنوان جملة من الأفكار ذات منظور استشرافي لمفهوم الوطن والإنسان، ففكرة العائد الأرض بنية تجسيدية لشعرية النص أمام القارئ، الذي يقدّم له المناص بطاقة تعريفية، من اسم الكاتب، عنوان الرواية، الإهداء، الاستهلال، مؤلفات أخرى للكاتب، حيث تُدخله في الجو النصي، وهو يفتح بنيته أمام

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف ، ط 1، سنة 2008م، لبنان - الجزائر، ص 73.

[*] يمارس العنوان في (عائد إلى حيفا) عتبة مشهدية أمام متلقي النص، حيث تطالع الجملة المعنونة، واسم المؤلف، والناشر، القارئ العربي بحقيقة مضمون أبعاد العودة، في رؤية القضية الفلسطينية، بتسريد مشهد العودة، وعلاقة الأنا بالآخر، في تصوير صفحة الغلاف الأولى. ينظر: غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط6، سنة 2004م، بيروت، لبنان، صفحة الغلاف الأولى.

[2] عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 74.

مساءلة المتلقي. واقتصرنا على إبراز رؤيتنا للعنوان؛ فالغلاف (وهو نص محيط نشري) يدلّ (ببند عريض) على عنوان ومؤلّف النص، وصورة المؤلّف، وانتماء النص لسلسلة الكاتب. والأبرز في مناص الغلاف صورة (إشارة) التوقف، التي تُعتبر عتبة فكرية وأيديولوجية، تكشف ورؤية الكاتب لقضية العودة، التي تبدأ بالمناص النشري (مناص النص المحيط النشري)، بينما يطرح الغلاف الخارجي رؤية كنفاني لقضية الوطن والعودة والانتساب، في تصريح هيئة النشر دليلا على ذلك*.

ويقوم عنوان النص بتوضيح الفكرة الأيديولوجية، بإعادة صياغة مفاهيم الانتماء والإنسان، في ظلّ تزاحم قضايا فلسطينية، بعد اللجوء والقهر، ففي خضم هذا التداخل الإنساني يطرح كنفاني بعد الهزيمة رؤيته الجديدة (**حركة القوميين العرب**)، لمفهوم الوطن والأرض ومحاكمة جيل 48م، استمالة للضمير العربي، المُمثل في القارئ الايجابي، الذي امتلك بعد تداعي الفكر العربي رؤية إنسانية شاملة. فالعائد حدّد وظيفة النص، ممارسا وظيفة تعينية، إغراءا للجمهور، فكان لصوت الرواية تداخل العديد من الأصوات، استعان بها النص اللاحق، لتجسيد فكرة الوطن والإنسان (الابن).

وهذه العملية الحضورية أساسية في إنتاج كنفاني الماركسي، لبناء الفلسطيني (نفسيا وسوسيوتاريخيا)، في اعتماد رؤية شمولية للأرض والإنسان، ليؤكّد أن الوطن مفهوم مستقبلي استشرافي، نافيا الاعتقاد السائد عند العربي، أن الوطن انتماء فكري، أو مجرّد ذكريات، وأشياء حميمة تربط الإنسان بمكان وزمان، لأن فكرة المكان المعادي وإن كان أليفا، يجب على الإنسان معاداته والإبقاء على رواسب الماضي (20 سنة) حبيسة النفس والذاكرة، والالتفات إلى رسم المستقبل، يراها الرجل في روايته ممثلا في (خالد) الفعالية المقاتلة، حيث يختلف عن جيل 48م، الذي استسلم للراهن، ففَقَد الأرض، ولم يكيّف فكره مع ثورة 65م، التي ترى في الوطن جبهة القتالية مستقبلية.

---

* يرسم كنفاني في الرواية الوعي الجديد، الذي بدأ يتبلور بعد نكسة 67م، إنها محاكمة للذات، بإعادة النظر في مفهوم العودة، ومفهوم الوطن؛ فـ(سعيد) العائد إلى مدينته، التي ترك فيها طفله، يكتشف أن الإنسان هو القضية، وأن فلسطين ليست استعادة للذكريات، بل هي صناعة للمستقبل. فمأساة (سعيد) ومأساة الوطن الغائب، تنكشّف هنا كلحظة ارتطام بالحقيقة. ولذلك نعتبر (عائد إلى حيفا) بحثا عن الحقيقي، وقد شكلته درامية النكسة، فالخيار ليس بين الابن الذي فُقد، والابن الذي بقي، بل خيار أن يتمرّد الابن على الأب، ليصنع الحاضر ويُعطي الماضي صورته المختلفة. ينظر: غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، صفحة الغلاف الخارجية.

لتبرير الرؤية الأيديولوجية الكنفانية، في طرح مفاهيم الوطن والأرض، تتعالق الرواية مع أدب عالمي، ينتمي للمدرسة الواقعية الاشتراكية، حيث تتقابل مع مسرحية **بروتولت بريشت (Bertolt Brecht)** **(دائرة الطباشير القوقازية)**، وتنبني على أحداث القصة التاريخية مع سليمان الحكيم، فانسجم بناء النص الكنفاني مع طرح برشت الثوري في القصة؛ فبينما حكم برشت بأن يكون الابن لصالح الخادمة (جرشا)، التي عانت من ويلات، وصارت والدته التي ربّته، فقد حكم كنفاني لـــ(مريام) اليهودية أن يكون لها ابن عربي في الأصل، بعدما تركته والدته بسبب الحرب[1]. ويقدّم كنفاني هذه الأيديولوجيا الاشتراكية في شكل حوار فكري بين (سعيد) و(دوف)، فيقول: "**أنا لم أعرف مريام وإيفرات، ليسا والدي إلا قبل ثلاث أو أربع سنوات، منذ صغري وأنا يهودي (...) إن الإنسان في نهاية الأمر هو قضية**"[2]. ويتجلى أن كنفاني يرى أن التربية أساس الانتماء، وهو الذي أخطأ فيه جيل 48م، ممثلا في (سعيد)، حين اعتقد أن (دوف) سيبقى (سيعود إلى) (خلدون).

ويظهر التناص الأيديولوجي في النص بالطريقة التي تؤكد انتماء كنفاني للفكر الماركسي **(حركة القوميين العرب)**، فجعل من النص وثيقة تاريخية تُعيد قراءة التاريخ والإنسان الفلسطيني، بمبادئ تتكيّف مع الجديد والمتغير، ولا ترتد إلى آثار زمانية لا تفيد في بناء المستقبل. مُمثلة في قضية الأمومة والأبوة والبنوة، فالأمومة ليست الإنجاب مثل الذي اعتقده الزوجان، إنما رعاية وتربية. ولذا يبحث كنفاني عن الأم الأخرى لا الحقيقية، تعالقا مع طرح برشت؛ حيث يرى في مفهوم الأم علاقة جديدة نابعة من علاقتها بالمجتمع، وتأثيرها فيه وحمايتها للابن. ففازت الخادمة بالابن واحتفظت به، واضطرت أمام قرار المحكمة الداعي إلى شد الطفل بعنف لإخراجه من دائرة الطباشير القوقازية إلى تركه خوفا من إيذائه، فقرّرت التخلي عنه حيا، بدلا من الظفر به ميتا على عكس أمه. فدفع الظرف الاجتماعي بالأم الحقيقية والمربية (أو الخادمة) إلى التمسك بالطفل، فالخادمة (كروشه) تعوّدت على الطفل ولا يمكنها الانفصال عنه. وهنا يرى برشت في التعوّد على الطفل بعد طول ملازمته وتربيته والحرص عليه دافعا إنسانيا يعطيها الحق في الاحتفاظ به، بينما ينظر إلى أم الطفل التي تخلّت عنه أنها تريده كضمان لمستقبلها.

---

[1] أمل العلامة وآخرون، الأم في روايات غسان كنفاني، ص 19.
[2] الروايات، ص 400.

وتوقف دارسون أوربيون وعرب، وهم يدرسون أدب كنفاني أمام تأثير مسرحية برتولت برشت (دائرة الطباشير القوقازية)، من أبرزهم السويسري **هارتموت فيندرش**، الذي نقل أكثر أعمال كنفاني إلى الألمانية، وقد كتب فيندرش مقالة عنوانها **(دائرة الطباشير القوقازية بالعربية)**؛ بيّن من خلالها صلة (عائد إلى حيفا) بالمسرحية، من خلال علاقة الأبوة والأمومة بمفاهيم الوطن والأرض والانتماء*، فمحاورة النص العالمي هي رسم المفهوم الخاطئ حول هذه المفاهيم، في وجود الحوارية وحضور النص السابق في اللاحق، فأيديولوجية الكاتب جعلت من الطرح الماركسي لقضية العودة، ومكتسبات ثورة 65م، وتأثير حركة القوميين العرب على الفكر الكنفاني فعالية واضحة[1]. وتجسّدت حوارية النص مع النص العالمي **(دائرة الطباشير القوقازية)** في بنية الحوار التخاطبي بين النموذجين الأول والثاني، فترى **رضوى عاشور** في كتابها **(الطريق إلى الخيمة الأخرى)** أن الحوار التجسيدي يستوعبه القارئ، من خلال الشخصية، في تعبيرها عن أفكارها وقناعاتها، أكثر من الشخصية التي أخذت مداها في النمو، من أجل أن تخرج وُجودات حية لها وزنها وقيمتها، فكشف (دوف) عن انتمائه بالتربية والانتماء إلى الحاضر (الراهن الجديد)، بدل والديه اللذان يمثّلان الماضي ورواسب الأرض القديمة، مؤشرا على أن التناص الأيديولوجي شكّل وجهة نظر الرواية الماركسية، كشفا لتوجه السارد أمام المسرود له.

وفي تقديم علاقة الأنا بالآخر في تصوير معاناة الفلسطيني في الخارج واليهود، أثناء هجرتهم القسرية من أوربا الشرقية، يحاور **(عائد إلى حيفا) رواية (ليون أوريس)**، حيث يرى **شتيفان فيلد** أن التشابه البنائي بين شتات فلسطين وشتات اليهود، قد بُولغ فيه من الحركتين الفلسطينية والصهيونية، فليس هناك شك أن هناك تشابها جزئيا بينهما، فثمة تشابه قوي إلى حد ما بين الطريقة التي وَصف فيها كنفاني أرض فلسطين في قصصه، وتحديدا في المهمة المطلقة للعودة، مهما كانت التكاليف والنتائج والعواقب[2]؛ فوضعية (سعيد) بعد النكبة ومسار الهجرة والقهر عوامل مشتركة في النظر من الجانب الإنساني للآخر (وهذا بتعبير كنفاني أن الإنسان قضية)، ففي الرواية صورة لهجرة (مريام) من بولندا إلى إيطاليا، إضافة إلى إحالة حول صور

---

* ترى **فيحاء عبد الهادي** أن صوت كنفاني الحاد والمباشر يعلو على الطابع الفني بشكل لا يحتمل التجاوز عنه، ويتمثل في الحوار الخطابي الذي يدور بين (سعيد) و(دوف) ، وهذا الحوار الفكري التناصي كان بين الرواية ومسرحية **برشت**. ينظر: عادل الأسطة، أوراق مقارنة في الأدب الفلسطيني، د.ط، سنة 2009م، ص 23.

[1] جريدة زيوريخ، مقال نقدي حول تأثر كنفاني بمسرحية برشت دائرة الطباشير القوقازية، منشور بتاريخ 14 - 01 - 1983م.

[2] عادل الأسطة، عادل الأسطة، أوراق مقارنة في الأدب الفلسطيني، ص 24.

ذهنية ترتبط بأحداث (**المحرقة**)؛ فالعملية التصويرية بؤرة تناصية في بناء (عائد إلى حيفا) رواية الإنسان الكوني بحضور النص اللاحق (دراسات غسان كنفاني عن الأدب الصهيوني).

وترى **رضوى عاشور** أن جهد السارد كان رياديا في اختياره لرجل وامرأة من المهاجرين الأوروبيين الهاربين من مذابح النازية، فهما يهوديان عاديان، وإن كانا يحملان مسؤولية الاستيطان في أرض على حساب أهلها، وهما في نفس الوقت لا ينتميان إلى العصابات الصهيونية، بل إن الحكم الصهيوني كان خدعة لهما بدرجة من الدرجات، فإن (مريام) البولندية الأصل ترى في الطفل العربي المقتول صورة أخرى من أخيها الذي قتله النازيون في (أشتفيتز)، وهي ترغب في العودة مرة أخرى إلى أوروبا*.

* إن حضور النص السابق (أكسودس) في النص اللاحق (عائد إلى حيفا) هو حضور مقصود لتقديم صورة موازية بين النصين، لتصوير علاقة الأنا بالآخر، فكنفاني يقدّم نماذج إنسانية، يراها أخطاء تاريخية دون قصد منه، يمنح قارئه تبريرات عن هجرة (مريام) وزوجها، والأخطاء التي وقع فيها (سعيد) في فهم علاقته بالمكان، من خلال جمعه للهم الإنساني بين المضطهدين في الأرض، مقدّما عودة (سعيد) بدافع بيولوجي فقط، غير أن النص السابق محاولة الصهيوني للعودة من مجموع محاولات متكرّرة للعودة (منشأ الاختلاف هنا هو واقع المجتمع بعد 67م ومسار التصحيح التاريخي ممثلا في حركة القوميين العرب)، حيث أعادت السلطات البريطانية ذات مرة سفينة المهاجرين بالقتال وحمل السلاح (**الفعالية**)، عكس الفلسطيني الذي بقي متمسكا بأجزاء من الذاكرة. ينظر: عادل الأسطة، أوراق مقارنة في الأدب الصهيوني، ص 30.

2.3 المبحث الثاني

القراءة النفسية لعائد إلى حيفا

تطرح رواية **(عائد إلى حيفا)** في بعدها الانفتاحي البحث عن الانتماء، حيث قدّمت شخصياتها السردية حالات ذهنية في تعاطيها مع الزمان والمكان، فالأوضاع الجديدة على الفلسطيني أحالت أمكنته الأليفة بعد العودة، إلى أمكنة طاردة ورافضة لوجوده، بعد تحوّلها إلى فضاءات إنسانية ممتزجة بالآخر، مما جعل الوضع المكاني ينعكس على الجو النفسي العام للشخصية في الواقع السردي والإنساني. فجاء حديث السارد نقلا للصراع الداخلي للفلسطيني، المُبعد من أرضه، فحالة الضيق الجغرافي في دلالتها العامة مؤشّر حيوي على تنقّل الشخصية من مكان إلى آخر، نعي من ورائه قصدية أيديولوجية من الكاتب في رؤيته الانفتاحية – الكونية، بسرد التجارب الوجدانية لصراع الإنسان الهارب بين المكان القديم (الملاذ)، ووضعيته الراهنة (في بناء فضاء الآخر على حساب أرضه)، في محاولته استعادة أمكنته الجزئية، عبر منطق الاسترجاع والحلم، لإعادة التوازن النفسي للشخصية البطلة (سعيد)، من خلال محاورة الآخر داخل مكان ضيق **(البيت الحيفاوي)**، حيث تمتد دلالته الانفتاحية للتعبير عن الضيق النفسي للفرد، في تلقيه نكسة 67م.

وجاء طرح الرواية الكنفانية قراءة نفسية للواقع الفلسطيني **(باعتبارها شبكة منهجية، واختيار يلجأ إليه القارئ لتعرية مفاهيم غير ظاهرة)**، حيث تُعطي انطباعا بتلقّي العربي للتوظيف النموذجي للبعد النفسي، في تجلية النماذج الشخصية، وعلاقتها بالمكان الفلسطيني، بين المدة الزمنية المعلومة في الواقع السردي والتاريخي العام، حيث أثارت وقائع العلاقة (في بناء الفضاء السردي) صراع الهُوية والانتماء، ومفاهيم تتصل بالأبوة والأمومة في الموقع المكاني للعودة في القراءة الانفتاحية، في تجسيد الرواية لفكرة العودة؛ ففيها الشعور الفردي نقل واضح للشعور الجماعي، بتصوير حالة جماعية لراهن العودة، من خلال تخمّر الحالة النفسية لشخصيات النموذج المُضطرب.

وفي معاينة للرؤية الوجدانية وتوظيفها في بناء الحدث السردي، من خلال تلقّي الذات الوجداني (الباطن) والخارجي (في شكل أفعال وأقوال)، في تنقلها بين المكان عبر استدعائه في الزمن الراهن. ومن جانب آخر أضاءت القراءة النفسية جوانب اجتماعية، انطلاقا من التفسير النفسي للشخصية وعلاقتها بالمكان، وتصوير الوضع العام (النفسي والاجتماعي)، برؤية كونية تخدم علاقة الإنسان بالشكل الروائي، مما ساهم في تجلية الرؤية السوسيولوجية للنص الكنفاني، في نقل أشكال الاغتراب الفلسطيني في المبحث الثالث؛ حيث اعتمدنا فيه على معاينتنا للمنظور

السيكولوجي للشخصيات على **مشروع جاك لاكان** النفسي في حديثة عن انتقال الشعور الجماعي إلى الفرد.

وفي ضوء اقتران الأدب بعلم النفس أصبحنا نجد مفهوما للأدب، يتمثل في أنه المرآة العقلية والنفسية للأديب، أو هو صورة من صور التعبير عن النفس. ومن جانب آخر يرى بعض الدارسين أن اكتشاف فرويد للعقل الباطن جعل علم النفس يحرّر اتجاها يستطيع من خلاله أن يحلّل بعمق النصوص الأدبية، انطلاقا من اعتبار فرويد نفسه أن أساس السلوك البشري اللاشعور ومخزوناته من الدوافع المكبوتة، التي تظلّ تفعل فعلها بشكل دائم، وتتميز هذه الدوافع في مرحلة الطفولة بالنمو والانفعالات والفوران والاضطرابات المميزة للشخصية، فانطلق التحليل النفسي للأدب من العناية بالمبدع، والربط بين إنتاجه من ناحية وبين تاريخه من ناحية أخرى، حيث يرتبط في الدراسات النفسية بتيار يجعل التفوق في الإبداع نظير نوع من العبقرية، ليقرن العبقرية بلون من ألوان الجنون، فهي من مظاهر الإبداع، بدرجة وصول التوتر في نفس المبدع إلى ذروته، وعدم قدرته على التكيّف مع الجماعة[1].

وأسهمت دراسات العبقرية والجنون في نشأة فرع من الدراسات النفسية الأدبية **(علم نفس الإبداع)**، فعلم الإبداع لا يعتمد على الفروع النظرية البحتة، ولا ينطلق من مقولات تصويرية خالصة، إنما يحاول أن يضع الفروض موضع اختبار وتجربة، بدراسة حالات الإبداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحدّدة (الشعر، الرواية، القصة، المسرح)، ودراستها دراسة إيكلينيكية ميدانية، باعتبار المبدعين حالات يتم إخضاعها للتحليل، عن طريق مجموعة من الاختبارات والأسئلة المُصممة بطريقة منهجية وعلمية، واستخلاص النتائج الماثلة عنها، ويتم إخضاع مُسودات الأعمال الإبداعية لنفس التحليل، لأنها تكشف عن حالات الاختيار والتصويب، وأسبابها العميقة، وكيفية نشوء مسار التعبير عند المبدع، والتعديلات التي يُدخلها عليها، ونوع هذه التعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة، أو التعبير عما يُريده. فتحليل هذه المسودات يضع أمام المحلّل النفسي مادة أولية، يستطيع أن يدرس من خلالها تفاعل ذات الأديب مع لغة التعبير ونتاجها في إشباع النموذج الذي يريد المبدع أن ينشئه، لأن المنظور النفسي يرى في عملية الإبداع إشباع لحالة نفسية عميقة[2]. فيرى علماء النفس أن تجلّي الإبداع يُنظر إليه من خلال نشاطات بشرية ثلاثة؛ اللعب والتخيّل والحلم، لأن الإنسان في نظرهم يلعب طفلا، ويتخيّل مراهقا، ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم، والإبداع الأدبي والفني من حيث هو نشاط بشري شبيه

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، د.ط، سنة 1996م، القاهرة، مصر، ص 67.
[2] المرجع نفسه، ص 68.

بهذه النشاطات البشرية الثلاثة، فهو شبيه باللعب، لأن الطفل وهو يلعب يضع عالما خاصا به ينظّم أشياءه[1].

[1] حميد حماموشي، التحليل النفسي والأدب، موقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية، http://arabeaqreq.ons.ma، سنة 2009م، ص 2.

1.2.3 حوارية العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي:

إننا أمام قضية يلتقي فيها الأدب بالتحليل النفسي، حيث أعطى الأدب للتحليل النفسي والعكس صحيح، وباجتماع الاثنين يقدّمان مساعدة قيّمة إلى الكائن الإنساني، في محاولته القلقة استيعاب والآخرين على وجه لائق. ولذلك تصنع النفس الأدب والأدب يصنعها، فهي تجمع أطراف الحياة، والأدب يأخذ حقائق من الحياة، في دائرة لا يفترق طرفاها إلا ليلتقيا، فلا يدرك الإنسان ما بذاته إلا باستيعابه لتفاصيل الحياة. فحقيقة العلاقة بين الإنسان والحياة من حوله ساهمت في الكشف عن الأفكار والرموز التي يتبناها بعض الأدباء، وحاولوا بها تمويه رغباتهم الحقيقية، فجاءت رغباتهم مقيّدة، ببناء وشكل ونظام خاص، يجعل الأدب شبيها بالحلم، وتفصيل الكاتب لإبداعه الفني من أجل إيصال المادة للمتلقي[1].

ويقترح الدكتور **حسن المودن** في كتابه **(الرواية والتحليل النصي)** في ما يخص مسألة تطبيق الأدب على التحليل النفسي قراءة كتاب **بيير بيار (Pierre Bayard) (هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي 2004م)**، عكس السؤال الذي جرى تداوله، حيث ينظر لهذا الكتاب من عدة جوانب:

- توظيف **بيير بيار** للسخرية والمفارقة في أعماله لصالح التحليل المُتجدد للنص الأدبي، فمن 1978م إلى 2008م يكون الناقد المحلّل أصدر أكثر من عشرة كتب، وهو يأتي في كل كتاب بشيء مثير وغير منتظر، يفاجئ القارئ باكتشافاته، ومراجعاته، وتحقيقاته، وتعديلاته، وتنقيحاته للأحكام والمسلّمات، فإذا كان بيير بيار مختصا بالذات في التحليل النفسي والأدب، فإن هذا ما يُفسّر جمع أسلوبه بين الجد واللعب.
- حثّ في كتابه **(كيف نصلح الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها؟ 2000م)** على فتح أوراش لإعادة كتابة الأدب، من أجل السير بالتحليل النفسي إلى الأمام، لأن الأدب يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

ويتساءل بيير بيار في كتابه **(الغد مكتوب 2005م)**؛ هل يستمد الأدب إلهامه من الماضي فقط أم من المستقبل أيضا؟ هل كان من الممكن أن تسبح أعمال فرجينيا وولف في مُتخيل الماء والموت، لو لم تستمد ذلك مما سيعلّمه إياها انتحارها في المستقبل؟ أكان

[1] حميد حماموشي، التحليل النفسي والأدب، ص 5.

ممكنا أن يصف موباسان الحمق والجنون في بعض أعماله، لو لم يقم هو نفسه في المستقبل بتجربة أليمة؟[1]

وتكمن أهمية هذه الأسئلة في أنها إعادة النظر في مفاهيمها التقليدية، التي تبقى سجينة مسلّمة، مفادها أن الأسباب تسبق بالضرورة النتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس. وتعلّمنا كذلك أن دراسة بيوغرافية الكتّاب، تفترض أن الحياة ليست وحدها هي التي تحدّد العمل الأدبي، بل إن العمل الأدبي قد يحدّد الحياة أيضا[2].

- تكمن وظيفة المحلّل النفسي في الإفادة من فكرتين جوهريتين؛ الأولى تفيد أن إنتاج المعنى، ما يعني أن تفكّ لغزا، والثانية أن هناك حقيقة موجودة في مكان ما، وأن بحثا أو تحقيقا ما يُمكنه إبرازها. فوظيفة المحلّل النفسي هي أن يفكّ لغزا، وأن يبحث عن الحقيقة، وبمعنى آخر، لم يعدّ دور المحلّل دراسة العمل الأدبي، أو كاتبه، بل إنه لن يكون محلّلا حقيقيا إلا إذا لعب دور الباحث المُحقّق، منافسا أكبر المحقّقين في الأدب. ويشير إلى ثلاثة أعمال أثّرت على نظرية التحليل النفسي؛ هي (**الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة**)[3].

ويتكئ تطبيق الأدب على التحليل النفسي على مجموعة من الدراسات لفهم إشكالية العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، فلِفك هذه العلاقة يقول الدكتور حسن المودن: "**أهمية التحليل النفسي تكمن في خلخلة بعض المسلّمات، وذلك بافتراضه أن الأنا والأنا الآخر ليست سيدة بيتها، ومعنى هذا أن هناك أشياء تفكّر بداخل الأنا وتوجّه أفعالها، من دون الإحاطة بحدوث بعض الظواهر. أما الأدب فعن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكّر وتتكلم، وفيه يمكن للإنسان أن يُساءل نفسه وقدره الكوني والتاريخي واشتغاله الذهني والاجتماعي (...) فالقاسم المشترك بين الآداب والتحليل النفسي أن كلاهما يسعى إلى قراءة الإنسان في حياته اليومية داخل قدره التاريخي، من أجل بلوغ الحقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث**"[4].

[1] حسن المودن، الرواية والتحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2009م، لبنان - الجزائر، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 20.
[3] المرجع نفسه، ص 21.
[4] عمر أزراج ، الرواية والتحليل النصي للدكتور حسن المودن (التحليل النفسي فن يستخدم العلم لتأويل لا وعي النص)، مقال منشور بجريدة العرب الثقافي بتاريخ 4/ 2/ 2010.

وأقرَّ علم النفس بأهمية التعرّف إلى القيم المختزنة لدى المبدعين، والكيفية التي يُبدعون بها نصوصهم الأدبية، لأنها استجابة لمؤثّرات نفسية فعّالة، فالمعروف "**أنه لا تعارض بين علم النفس والأدب، فعلم النفس علم بالكليات كسائر العلوم، والأدب معرفة بالمفردات كسائر الفنون**"[1].

وتسعى القراءة النفسية إلى مواجهة النص بافتراضات معرفية، انسجاما مع طبيعة انتمائها العلمية، بهدف الوصول إلى تصوّر نفسي للنص الأدبي، انطلاقا من معرفة النص من داخله، لأن فهمه نفسيا فهم خاص، قوامه الغوص في مكنونات النص. وعلى هذا الأساس تكون القراءة صعبة، وتحتاج إلى خبرة ومعرفة، ومن أجل أن يكون النص مكتمل الفهم، ولا يتحقق إلا بمساءلته الداخلية، بخلق علاقة بين النص والقارئ، باستدراك ما لم يقله النص، لأن القراءة النفسية تهتم بالمسكوت عنه، أكثر مما يعلنه النص. ولذا يقودنا هذا الأمر إلى أن القراءة النفسية في دراستها للنص، تكون من ناحية الألفاظ وتركيبها اللغوي وعلاماتها، لأن التعامل مع النص بمنظور سيكولوجي يمنحنا قراءة خاصة، من خلال صياغته الفنية، التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي[2]. فتعدّ معرفة شخصية الروائي على ضوء آثاره المكتوبة هدفا تحليليا يتوخاه التحليل النفسي للعمل الروائي، لكونه محاولة رصد الجذور النفسية البنائية للنص، رغم وجود معيقات منهجية ومعرفية، تُسبغ شيئا من النسبية على النتائج المتعلّقة بمدى العلاقة بين شخصية الروائي ومضامينه الروائية، لأن منطلق الروائي من حقيقة نفسية مهمة، تتحدث بأنه لا فكر خارج الحياة، ولا فكر خارج الزمكان[3].

ويُرجع بعض الدارسين مستوى فتور الروائي النفسي إلى محاولة عرضية، يُصاب بها من أجل التخفيف عن الذنب، كنوع من التطهير الأرسطي من رواسب الطفولة، لتجاوز هذه المواقف، والتغلّب على صراعاته، فيصل الروائي من خلال الفتور إلى راحة نفسية، بعد اختمار الاضطراب النفسي داخل تفكيره مدة زمنية معينة. ويربط علم النفس عملية الفتور النفسي لدى الكاتب بعلاقته بإحدى شخصياته، حيث يعمل على تمثّل شخصية البطل، لينقل من خلال رأيه وأفكاره للمتلقي. وبالتالي نفهم من البطل رؤيته وشخصيته النفسية، مثل علاقة المحلل بمريضه، حيث "**تنشأ بين الروائي وبطله علاقة تحويل نفسي سلبي أو ايجابي، تُعينه على الاطّلاع على**

[1] محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، مج 19، ع 1و5، سنة 2003م، دمشق، سورية، ص 25.
[2] المرجع نفسه، ص 26.
[3] محمد مسباعي، التحليل النفسي للرواية (نجيب محفوظ نموذجا)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 2009م، الجزائر، ص 78.

بواطن نفسه، حيث تكون العلاقة النفسية الخيالية القائمة بينهما بمثابة علاقة المريض النفسي بمحلله، الذي يبثه نوازع ذاته وخوالجها في بوح اعترافي حميمي"[1].

2.2.3 التحليل النفسي للأدب[*]:

يمكن الاعتماد على عمل **كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung)** في تقسيمه للذات إلى الوعي واللاوعي **(Inconscient)** للوقوف على تجليات الظاهرة النفسية الجماعية في النص السردي وجمالية النص بدخوله ميدان النفس البشرية ونقله للحالة الوجدانية، حيث يسعى إلى تعويض الاتجاه الواعي؛ فعندما يكون الاتجاه الواعي مُغرقا في حالة من أحادية الجانب، فإن نقيض اللاوعي يظهر تلقائيا يصحح حالة عدم الاتزان. وتحدث العملية داخل الفرد في صورة أحلام صوتية وخيالات، أو تأخذ صورة الأمراض النفسية والعصبية. وكثيرا ما يظهر أحد مكونات اللاوعي على أنه خارج الفرد **(أو ما يُعرف بالإسقاط)**، يتضمن إصدارا باستجابة مبالغ فيها تجاه شخص، ومثل هذه الاستجابات القوية تكون دليلا على أن أحد مكونات اللاوعي تسعى إلى الانطلاق نحو الخارج بالوعي، إلا أن هذا المحتوى لن يبدو إلا من خلال التجسيد الظاهري، أو الإسقاط على شخص آخر، فنحن لا نحبّ أو نكره الشخص الآخر، إنما جزء من ذواتنا ينعكس عليها[2].

ويرى يونغ أن اللاوعي نوعان؛ فردي خاص بالإنسان، وجماعي يتصل بالمجتمع، فالفرد يختزن في أناه الأعلى الكثير من الأشياء مثل المجتمع الذي يقوم بنفس عملية الاختزان، لأن الأنا الأعلى لا تقوم بإخراج مكبوتات الهو بالنسبة للأفراد حفاظا على القيم الاجتماعية الراقية، وهو ما يجعلها تسعى إلى عدم المساس بتاريخ ورؤية المجتمع، ما يجعل إيقاظ هذه الأشياء يكون في لاوعي ألسنة وأقلام المجتمع، فالأدب والفن يعبران عن اللاوعي الجمعي[**].

---

[1] محمد مسباعي، التحليل النفسي للرواية، ص 78.

[*] يمكن أن نميّز التحليل النفسي **بالتأويل (Interprétation)**، حيث يُظهر اشتراطات الصراع الدفاعي، ويستهدف الرغبة، التي تتضح في إنتاج اللاوعي. ويقتصر عمل المحلّل على معاينة الخطاب الذي يترتب عنه عمليات ومعان لا واعية وواعية.
ويمكن مقارنة التحليل النفسي بعمل التحرّي (جمع الأدلة المجهولة، الخفية أو المهملة، ثم تصنيفها وربطها، وفي النهاية تنظيمها لإيجاد حلّ مقنع وفعّال). ينظر: مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مر: منصف الشنوّفي، عالم المعرفة، د.ط، سنة 1997م، الكويت، ص 59.

[2] ماجي هايد ومايكل ماكجنس، يونغ، تر: محي الدين مزيد، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، سنة 2001م، الإسكندرية، مصر، ص 80.

[**] لتوضيح ذلك من خلال مناقشته **مسرحية (فاوست) لغوته (Geothes)**؛ فشخصية (فاوست) اسم مستعار من التراث الشعبي الألماني، وهو نموذج يعيش في نفسية كل ألماني. وأثناء مشاهدة الجمهور الألماني المسرحية، يتردد في مخيلتهم أصداء الروح الألمانية، التي استقر في وجدانها هذا الشخص، بمعنى أن العمل الدرامي يُوقظ لدى المشاهد الروح البدائية القديمة. وكانت الصورة النموذجية للرجل الحكيم المنقذ في شخصية (فاوست) نموذجا رمزيا مستقرا في أعماق اللاوعي الألماني، وهو ما تنبّه إليه يونغ في تأثير شخصية مهمة في نفسية المتلقي. ويلقب الشخصيات التي يلجأ إليها الأدباء والشعراء باسم **النماذج العليا (Archétypes)**. ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، سنة 2003م، عمان، الأردن.، ص 60.

ومع بداية المناهج البنيوية عمد **جاك لاكان (Jacques Lacan)** إلى الربط باللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك (علم النفس البنيوي)، معتمدا على مقولة أساسية، يرى فيها أن اللاشعور يتجلّى بطريقة لغوية، أي أن البنية التي تحكم اللاوعي بنية لغوية في الأساس، تكون بالتداعي اللغوي، الذي يؤدي ببنية اللاوعي إلى أن تكون بنية لغوية، حيث يمكن تجليتها في الأدب نفسيا، مرورا بالتوازي بين بنية الوعي وبنية اللغة، التي يؤكّد لاكان على شرعيتها في التحليل النفسي[1].

ويرى لاكان أن بنية اللاوعي تؤثّر بشكل لا حصر له على الكثير من أقوالنا وأفعالنا، واللاوعي كما يصفه كتاب **(تفسير الأحلام)**، وكتاب **(الأمراض النفسية في الحياة)**، وكتاب **(النكت وعلاقتها باللاوعي)**، يكشف عن نفسه باستمرار في ذاكرة الإنسان، وفي هفوات اللسان، والقلم، وفي النكت، والأعراض المرضية، وما يتكرّر في كلامنا، أو حركاتنا، وتنقلاتنا الخارجية[2].

ويحاول لاكان أن يصل في دراسته إلى ربط البنية النفسية التفكيرية بالفرد الإنساني في نقل الأفكار الباطنية في تعبيره وممارسته اللغوية، حيث يصبح الفرد في بنيته اللغوية الدالة علامة على بنية، أو تمثيل لبنية اللاوعي الجمعية، فالذات تتشكل المرة تلو الأخرى في تعاملها مع الآخر، فما أسعى إليه في الكلام هو استجابة للآخر، وما يُشكّلني ذاتا هو سؤالي ليعترف بي الآخر؛ لا أنطق ما كان إلا بالنظر لما سيكون، وأُسمّيه كي أجده باسم لا بد أن يتخذه لنفسه، أو يرفضه ليجيبني، لأن الآخر هو الموضوع الذي تتشكل فيه الأنا، التي تتكلم مع ذلك الذي يسمع، حيث يكون ما يقوله الواحد هو الجواب الذي يقرّر الآخر سماعه، سواء أتحدث الأول أم لم يتحدث. وتقف رغبة الذات بالآخر بالرغبة، حيث تجد رغبة الإنسان معناها في رغبة الآخر، لا لأن الآخر يحمل مفتاح موضوع الرغبة، لأن موضوع الرغبة يجب أن يعترف به الآخر، لأن رغبة الإنسان لا تتخذ لنفسها شكلا إلا باعتبارها رغبة للآخر، حيث تعطي علاقة الإضافة، أي أنه يرغب بصفته آخر، وهذا ما يعطينا البعد الحقيقي للعاطفة الإنسانية[3] .

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 75.
[2] جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، د.ط، سنة 1996م، الكويت، ص 140.
[3] المرجع نفسه.

3.2.3 تجلية المنظور النفسي للشخصية:

يطرح كنفاني ارتباط الشخصية بتأثيرات المكان، بين صور الماضي والحاضر، وهو ما ساعد في تكوين حركتها النفسية؛ فالضيق، الاتساع، القِدم، الجِدة، مفاهيم تتعلق بحالة المكان، ومدى تأثيرها في سلوك الشخصية الداخلي، من خلال حالات التداعي والمناجاة النفسية، باقترانها بالأمكنة المتعدّدة، التي منحتها شعور الاستقرار من جهة، وشعور الاضطراب من جهة ثانية، وشعور الحلم من جهة ثالثة. وتبقى بنية النص في حديثها عن موضوع العودة تقترن بحالات إنسانية يصنعها صخب وأُنس المكان المتحوّل، بين الملكية والفقد، لتنتقل إلى نفسية الإنسان ، وتعكس نصوصية العلاقة بين الإنسان ومحيطه الاجتماعي.

وإذا كان كنفاني قدّم صورة المكان الُمغترب، الذي يعكس حالة اضطراب وذهول شخصيات النموذج الأول، في صراعها مع المكان الجديد، التي جعلت الشخصية تصاب بصدمة نفسية حادة، بعد أن تحوّل إلى مكان معادي وطارد لإنسانه الأول، ففي الجانب المقابل يقدّم المكان الجديد، بعد أن تحوّل بفعل الإنسان المهاجر إلى صورة لنمطية الاحتلال، وحالة استقرار للشخصية المضادة، حيث تتمتع في ظلّ وجودها فيه بحالة من الأمن النفسي، والاستقرار الاجتماعي **(أي أنها تمتلك الموقف التاريخي والحضاري)**، مما أهلها إلى احتلال الإنسان (الولد) والمكان (البيت).

ويشمل الجانب الثالث تفاصيل استدعاء نموذج الشخصية والمكان الوجدانيين، لإقامة حالة توازن المكان الأصل، والشخصية البطلة في مواجهة الصراع الفكري. وبذلك يضعنا كنفاني أمام حتمية إنسانية في روايته، فهو يقدّم رواية عن الإنسان وصراعه مع ذاته وأمكنته، مما يشكّل أمام القارئ بنية نفسية للرواية تطرح نفسها وفق أساليب اعتمدها الكاتب في إشاعة حالات التوتر والاضطراب والتوازن لشخصيات الرواية.

وتقدّم أحداث الرواية علاقات الشخصيات وتفاصيل الأمكنة منظور الكاتب للإنسان الفلسطيني البعيد*،"**فعندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي، يختار بين طريقتين، فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخصية ما أو عدة شخوص، أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، أي يستخدم معطيات إدراك وعي أو أكثر،**

---

* يمكن مراقبة هذا السلوك من الخارج، من منطلق شاهد عيان خارجي، أو من الشخص نفسه، يعرف ما خفِي وما ظهر في السلوك، ويستطيع أن يُحيط علما بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية **(الأفكار والتأملات والانطباعات والأحاسيس والعواطف)**، حيث لا يمكن أن يتعرّف عليها شاهد العيان دون وسيلة التخمين، أو الافتراض، سواء عن طرق الإشارات، أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصة على ما يرى في النص. ولذا اعتمد كنفاني رؤية الشاهد العيان، في إلقاء الحكاية على المتلقي، حيث النص يبدو بنية نفسية تظهر تمفصلاتها الوجدانية في وعي المتلقي، بسرد تفاصيل الشخصية حالة التداعي بين الزمان والمكان **(أو ما يعبّر عنه بالمنظور الذاتي الداخلي)**، أي إدراك الشخصية للعالم من حولها، لتقدّم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات، لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة. ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 141.

أو يستخدم الوقائع كما هي معروفة له، أو قد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق أو توالٍ"[1]. ولذاسنضع الشخصية والمكان في جدول نحاول خلاله التعرّض لمقاطع المنظور النفسي (التوصيف النفسي). فلا نؤكد أن نظرتنا التحليلية تقترب من إحصاء المنظور النفسي في (عائد إلى حيفا)، لاقتصارنا على عدد من المقاطع السردية فقط:

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 140.

الصفحة	الحدث السردي	الشخصية	المكان	رؤية موضوعية تركز النظر على:	رؤية ذاتية من خلال:	مونولوج داخلي من خلال:
341	لحظة العودة (المشارف)	سعيد	المدينة	س – ص – الماضي – المكان	سعيد	سعيد
345	دخول حيفا	سعيد	حيفا	س – ص – الماضي – المدينة	سعيد	سعيد
349	ذاكرة الخروج في 48م	سعيد	حيفا	س – ص – الماضي – المدينة	سعيد	//
351	الرحيل في 48م	سعيد	حيفا	س – خلدون – الماضي – الحاضر	سعيد	سعيد
353	لحظة الدخول	سعيد	حيفا	س – ص – المدينة – الماضي	سعيد	سعيد
362	معاينة حيفا	س – ص	حيفا	المدينة – الماضي	//	سعيد
365	دخول البيت	س – ص	البيت	البيت – ص – س	//	//

368	تصادم ذكريات البيت بين الماضي والحاضر	س – ص– م	البيت	أجزاء البيت – الماضي – الحاضر	//	//
378	دخول اليهود إلى فلسطين في 48م/ السلب	م – إيفرت	//	مريام – الشاب العربي	//	//
393	استعادة بيت فارس	فارس – إنسان المعتقل	البيت اليافاوي	ف – إنسان المعتقل – الصورة – الماضي – الحاضر	إنسان المعتقل – فارس	//
400	لحظة دخول دوف إلى البيت	س – د	//	ملامح دوف	دوف	//
402	تعويض أولي لدوف بخالد	س – د	//	خالد – الماضي – الحاضر – المستقبل	سعيد	سعيد
403	فقد الولد بمقتل الشاب العربي في كنيسة بيت لحم	س – م	//	س – الشاب – بقايا خلدون – الماضي –الحاضر	سعيد	سعيد
405	صورة الوطن الجديد	س – ص	//	س – ص – الوطن – فارس – الصورة – الجدار – الحاضر	سعيد	//

406	المحاكمة	دوف	//	س – ص – الماضي – المدة الزمنية (عشرون سنة)	دوف	//
409	الصدمة	سعيد	//	سعيد – الحاضر – الماضي	//	//
410	الرؤية الجديدة	سعيد – دوف	//	س – إيفرات – مريام – أوشتفيتز – الماضي	//	//
412	مفاهيم جديدة حول الوطن والأبوة والأمومة	سعيد	//	الماضي – الحاضر – خالد – حيفا القديمة – البيت القديم	//	//

يُظهر الجدول مزواجة الكاتب في استخدامه المنظور الذاتي والموضوعي على التوالي طيلة المشاهد السردية، لأنه أراد الوصول إلى بناء نموذج إنساني، ينطلق من الحالة الوجدانية التفاعلية. فيمثّل المنظور الذاتي الكاميرا المركّبة على عين الشخصية، ننظر من خلال منظورها، فنرى ما يدخل في مجالها، ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية الشخص بعينه*. وتكون الكاميرا في المنظور الموضوعي خارج الشخصيات، حيث تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي، لتُظهر بانوراما عامة أو منظرا شاملا مفتوحا، أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر، فنرى صورة عن قرب[1]، نتعرف بها على أصدق التفاصيل النفسية للشخصية السردية**.

* يمكن العودة إلى مشاهد الرواية وإبراز أن (سعيد) نقل منظوره إلى المتلقي، وقام بتصوير لحظة الدخول عام 48م، من خلال موقعه بعد عشرين سنة، فنقل ما عاينه دون أن يكون في السرد إفصاح عن رؤية أخرى. وقصد الكاتب من خلال الارتداد إلى الماضي، التعبير عن لحظة الخروج (الرحيل)، بتجريده من شخصية المثقف. فيقول كنفاني: **"كان العرق يتصبّب باردا على جبين سعيد وهو يقود سيارته صاعدا المنحدر، لقد حسب أن تلك الذاكرة لن تعود بهذا الصخب المجنون، الذي لم يكن لها إلا لحظات حدوثها، ومن طرفي عينيه نظر إلى زوجته، كان وجهها مشدودا، أميل إلى الاصفرار، وكانت عيناها تتدفقان بالدموع، لا ريب أنها ـ قال لنفسه ـ تستعيد خطواتها ذاك اليوم ذاته، حين كان هو أقرب ما يكون إلى البحر، وكانت هي أقرب ما تكون إلى الجبل، وبينهما يمدُّ الرعب والضياع خيوطهما غير المرئية فوق مستنقع من الصراخ والخوف المجهول، كانت ـ كما قالت له أكثر من مرة في السنوات الماضية ـ تفكّر به، وحين دوَّى الرصاص، وانطلق الناس يقولون إن الإنجليز واليهود اكتسحوا حيفا، راودها خوف يائس. كانت تفكّر به عندما جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة، حيث تَعرف أنه هناك وكانت تشعر أنها أكثر أمنا، فالتزمت البيت فترة، وحين طال غيابه هرعت إلى الطريق، دون أن ترتدي على وجه التحديد ما الذي كانت تريده"**. ينظر: الروايات، ص 353.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص151.

** يقول كنفاني في محاكمة الزوجين (جيل 48م عامة)، في مشهد يرسم خلاله حالة الشخصية الوجدانية، وقد أصابها الاضطراب والتوتر النفسي؛ **"(...) كان يمكن لذلك ألا يحدث لو تصرفتم كما ينبغي على الرجل المتحضّر الواعي أن يتصرف (...) كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا (...) فقد كان عليكم بأي ثمن ألا تتركوا طفلا رضيعا في السرير. وإذا كان هذا مستحيلا فقد كان عليكم ألا تكفوا عن محاولة العودة"**. ينظر: الروايات، ص 406.

4.2.3 مخطط المنظور النفسي:



ويُجسّد المنظور رؤية الراوي لمدينة (حيفا)، والزمن الضائع (المقدر بعشرين سنة) في العودة (الأثناء) من خلال:

- الزوجان ينظران إلى المدينة (لحظة العود).
- البطل يُعاين المدينة، فينقل منظوره الواسع أحيانا، والضيق أحيانا أخرى (المنظور الذاتي) إلى زوجته.
- البطل ينظر إلى بيته وابنه الضائع والزمن المهدور، فينقل منظوره الذاتي والموضوعي إلى لحظة الخروج.

- البطل ينظر إلى الشخصية المساعدة، فينقل منظوره إلى(صفية) و المكان الجديد.
- (دوف) ينقل منظوره الذاتي إلى الزوجين (الاشتراك في تلقّي المنظور الذاتي).

فالملاحظ من خلال العرض أن شخصيات الرواية تشترك في نقل منظور الكاتب الأيديولوجي، واشتراكها في تمثّل المنظور الحدثي، فنكون أمام **شخصيات عاكسة** (**Personnage réflecteurs**) كما يسميها جان بويون، تعمل في صالة من المرايا على عكس الانطباع النفسي (المنظور الذاتي، أو الموضوعي) للشخصية (مثلما قام به سعيد في نقل منظور مريام ودوف إلى صفية، من خلال ترجمة لغوية نفسية)[1].

ويتمثل منظور الرواية في انعكاس المكان على الشخصية والعكس صحيح، مما جعل السارد يعتمد على الحركة النفسية الوجدانية في صناعة الحدث وتلقيه، حيث يمكننا أن نبرز أهم صور هذا المنظور كالآتي:

- **الزوجان:** نرى (صفية) و(حيفا) من خلال (سعيد)، باسترجاع الزمن الماضي، حيث قام على توصيف المكان، وتسريد الزمن الراهن بالماضي. وبذلك يكون منظور (سعيد) نقلا لحالة (صفية، المكان، الزمن)، من دون أن يُدخلنا في جو الشخصية المساعدة، أي إجراء العملية على لسان البطل (الرؤية مع / من الخلف)[2].
- **سعيد والمكان:** لا تظهر صورة المكان إلا بتواتر الزمن بين الماضي والحاضر، وحركة (سعيد) الذاتية النفسية، في رؤية المكان الجديد القديم[3].
- **سعيد وخلدون:** ينقل (سعيد) صورة الرضيع، دون أن ينفرد بتوصيف خاص، أو أن يصنع الحدث السردي. وتتجلى صورته في منظور الشخصية للمكان، الزمان، والإنسان، بين حالات نفسية تتأرجح بين الاستقرار في الماضي، والتذبذب في الحاضر[4].
- **مريام ودوف:** لا نعرف شيئا عن (دوف) إلا من توصيف (مريام)، حيث نقلت لحظة العودة إلى البيت صورة عن التباس الجديد، قامت من خلال خيبة الزوجين. فنقل منظور المكان الجديد (بيت ما بعد 67م)، و(مريام) حالة (سعيد) و(صفية) أثناء الفقد[5].

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 156.
[2] الروايات، ص 343.
[3] الروايات، من ص 345 - 349.
[4] الروايات، ص 351 - 353.
[5] الروايات، ص 362 - 365 - 386.

- **مريام وإيفرات:** قدمت السرد منظوره الخاص حول (مريام) و(إيفرات)، من خلال التهجير والاصطدام بالوطن الجديد[1].
- **سعيد وفارس:** لا نعرف شيئا عن (فارس) و(إنسان المعتقل)، و(بدر)، والبيت اليافاوي، إلا من حالة (سعيد)، ونقله تفاصيل العودة الإيجابية في مشهد تصحيح الحالة الوجدانية[2].
- **سعيد ودوف:** ينقل (سعيد) منظوره حول (دوف)، من خلال منظور ابنه نفسه، والحالة الفكرية الجدالية بينهما[3].
- **سعيد وخالد:** لا نعرف شيئا عن (خالد)، إلا من منظور (سعيد)، وربط صورة الولد المتبقّي بعد حالة الفقد في أسلوب غير مباشر[4].

ويُقدّم منظور الرواية الوجداني طرق تقديم الكاتب للشخصية بشكل غير مباشر، فيتركها تتأثر بالمكان بعد العودة باضطراب نفسي يُفقدها هيئة المثقف (حيث انهالت الذكريات دفعة واحدة، فيبدو درج البناية ضيقا)، حيث قامت بإعطاء الملامح الكاملة أمام القارئ، الذي ينتظر السرد الوجداني من الشخصية نفسها، لا من الكاتب (الراوي)، فتكون عملية البوح دون تفاصيل كلامية، أو ما نعبّر عنه **بالمحكي السيكولوجي (Psycho-récit)**، حيث يعمد نسرد فيه التفاصيل الحركية للحياة الداخلية، التي تعبّر عنها الشخصية بالضرورة، بواسطة الكلام، إنه يكشف عمّا تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها"[5]. ويتجلى الحكي السيكولوجي للشخصية والمكان في عائد إلى حيفا من خلال نموذجين:

- **نموذج التنافر (La Dissonance)**: يشير إلى العلاقة بين الشخصية والسارد داخل وضعية سردية يهيمن فيها السارد، حيث يقول كنفاني واصفا حالة (سعيد) في مشارف (حيفا)، فيقدّم حالة الشخصية وهي تصطدم بالمكان الجديد القديم، لتبدو اللحظة وكأنها مشهد سينمائي، أو صورة فوتوغرافية، تصف شخصية البطلة أمام الجمهور؛ فقد "**أحسَّ أن شيئا ما ربط لسانه، فالتزم الصمت، وشعر بالأسى يتسلّقه من الداخل (...) لم تعُد إليه الذاكرة شيئا فشيئا، بل انهالت في داخل رأسه (...) لقد جاءت الأمور والأحداث فجأة، وأخذت تتساقط فوق بعضها وتملأ جسده (...)**"[6].

---

[1] الروايات، ص 378.
[2] الروايات، ص 393.
[3] الروايات، ص 400 - 406.
[4] الروايات، ص 402 - 403 - 405 - 412.
[5] جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، سنة 1989م، المغرب، ص 108.
[6] الروايات، ص 341.

- **نموذج التناغم (La Consonance)**: يُمثل وضعية تهمين فيها الشخصية، ويبقى السارد يستسلم للذوبان في الشخصية[1]، حيث قدّم كنفاني البطل بعد أن بدأ صوت السارد يخفت، ليصنع أحداث النص بطريقة تفاعلية مع العودة والإنسان والمكان الجديد القديم، فيُقدم (سعيد) رؤيته الجديدة لمفهوم الوطن، بعد محاكمة (دوف) له، ليظهر في المقطع السردي بأنه يعرف أكثر من السارد حالة (صفية)، وهي في حيرة من حوار الوطن، والأبوة، والأمومة؛ "(...) **وكانت صفية تنظر إليه قلقة، وتفتح في وجهه عينين متسائلتين، وعندها فقط خطر له أن يُشاركهما في الأمر، فسألها: ما هو الوطن؟ وارتدت إلى الوراء مندهشة وهي تنظر إليه كمن لا يصدق ما سمع، ثم سألته برقة يكتنفها الشك: ماذا قُلت؟**"[2].

[1] جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد، ص 109.
[2] الروايات، ص 405.

5.2.3 بناء النموذج الوجداني للشخصية*:

الاسترجاع (Analepse) مخالفة سير السرد بسرد تفاصيل سابقة، حيث المشهد الجديد يصبح حكاية جديدة، تفسّر ما مضى من وقائع ومتعلقات بالشخصية أو المكان في النص**، وهو أنواع:

- **استرجاع تام (Analepse complète)**: يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطّع. وهذا النوع ارتبط بكتابة الرواية بدءا من وسطها، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط (الجزء المهم). وهو ما اعتمد كنفاني في إلقاء الضوء على شخصيات النموذج الأول.
- **استرجاع جزئي (Analepse partielle)**: ينتهي بالحذف، فلا يلتحم بالسرد الأوّلي، يُغطي جزءا محدودا من الماضي. ووظيفته تقديم معلومات ضرورية لفهم الحدث.

  وظهرت شخصية (مريام) باسترجاع أحداث التهجير من بولندا إلى الأراضي الفلسطينية، فنعي تكوينها النفسي والأيديولوجي، بتقطيع العودة.
- **استرجاع خارجي (Analepse externe)**: يستعيد الراوي فيه أحداثا تعود إلى ما قبل الحكاية، فالتعريف بشخصية جديدة قد يكون بذكر ماضيها، لأن زمن الحدث خارج عن زمن الرواية. واستشهد كنفاني بوقائع عودة (فارس اللبدة) إلى منزله القديم، لإعادة التوازن إلى الشخصية البطلة، فالتفاصيل الخارجية المقحَمة داخل نصية السرد الحيفاوي أضاءت العودة الوجدانية.
- **استرجاع داخلي (Analepse interne)**: هو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي؛ حيث يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن بداية الحكاية. ويقدم السرد هذه الوقائع في صيغ إعادة ترتيب الوضع الوجداني، بعد حالة الاغتراب التي تعرضت لها الشخصيات المضطربة أثناء العودة، وانهيار المكان الأنيس القديم أمامها، فـــ(سعيد) يرى في مشروع العودة إهدارا للزمن والانتماء بعد حالة التعديل الوجداني، ففي استعادة الابن الذي استحال أمرا مستحيلا، يرفض من خلاله رابطة الدم والأبوة والأمومة؛ فيصرّح: "**أي خلدون يا صفية؟ (...) أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنتِ تقولين أنه**

---

* يُشكّل هذا **الاستحضار** بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها (أو يُضاف إليها)، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في التركيب السردي، على أن الاندماجات تكون أشد تعقيدا. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، سنة 1997م، مصر، ص 60.

** يمكن التعبير عن تقنية الاسترجاع **بالمحكي السيكولوجي (Psycho-récit)**، للحركة الداخلية التي لا تُعبّر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام. إنه يكشف عمّا تشعر به دون أن تقوله بوضوح، أو ما تخفيه عن نفسها. هو التقنية الأساسية لاكتشاف الروح.
ويقودنا المحكي السيكولوجي إلى نموذجين اعتمدهما كنفاني في روايته؛ الأول **التنافر (La dissonance)**، حيث يُهيمن فيها السارد (يعرف أكثر من الزوجين). أما **التناغم (La consonance)**، فهو وضعية تهيمن فيها شخصية ما، حيث يستسلم السارد للذوبان في الشخصية. ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد، ص 108.

خيار عادل! لقد علّمُوه عشرين سنة كيف يكون. يوما يوما، ساعة ساعة، مع الأكل والشرب والفراش (...) لنخرج من هنا ولنعد إلى الماضي. انتهى الأمر. سرقوه"[1].

- **استرجاع مُختلِط (Analepse mixte):** يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية، واستمر ليصبح جزءا منها، فيكون جزء منه خارجيا والجزء الباقي داخليا[2].

وتقدّم الرواية نموذج (صفية) في هيئتها الريفية أثناء استرجاعها طبيعة تكوينها النفسي في البداية المكانية، بسرد أوصافها البسيطة، من خلال دخولها جو المدينة (**التعقيد الراعب**).

وفي اعتماد المنظور النفسي لتقديم الشخصية على تقنية المونولوج[*]، وتقنية السرد المباشر الخاصة بالراوي، حيث يقدّم واقع حكايته بأبعادها الواقعية (الإنسانية والتاريخية والجغرافية)، من خلال حركة المونولوج، للتعبير عن واقع الشخصية والمكان المغتصب، حيث يتوزّع في نموذجين:

- **المونولوج المُستحضِر:** يُمثل الخطاب المباشر الذهني دون تدخل المؤلف، ويكون من سارد يتحدث إما بضمير المتكلم أو بضمير الغائب. وتربط (دوريت كوهن) بين المونولوج المستحضِر، وبين ما تسمّيه **المونولوج المُستقل** (**Monologue Autorome**) (أو الخطاب الفوري عند جينيت)، وهو مستقل لأنه غير رهين بأي سياق سردي، حيث يختفي المستحضِر، ويُوضع القارئ داخل ذهن الشخصية، ليشهد عملية تفكيرها، وفي هذه الحالة يكون المضارع إلزاميا، حيث يحدث تزامن كامل بين الحكاية السرد، لأنه الحد الأقصى لانمحاء السارد[**].
- **المونولوج المُسرِد:** هو السرد غير المباشر للأفكار (الكلام الصامت عند كوهن)، يذوب (يمتزج) خطاب الشخصية في خطاب السارد، ويحدث تحوّل في الضمائر والأزمنة؛ فإذا كان السرد بالزمن الماضي يختفي حاضر الشخصية، لصالح الماضي، ويقوم المقياس على إمكانية العودة إلى المونولوج المُستحضِر. ويجب أن يكون التحويل ممكنا. فيبتعد

---

[1] الروايات، ص 384.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، من ص 18 إلى ص 21.

[*] أوّل من استخدم مصطلح **المونولوج الداخلي إدوار دوجاردي (E. du Jardin)** في روايته **(تهاوت أشجار الغار)**، ويعرّفه بأنه **"كلام الشخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذه الشخصية (دون تدخّل المؤلّف)، من خلال الشروح والتعليقات (...) في محتواه تعبير عن الفكرة (الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي)، أما في قالبه فهو يُقدّم في تعابير مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوي"**. ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 43.

[**] يقول كنفاني:**"(...) ولكنّها ظلت صامتة، وسمع صوتها الخافت يبكي بما يشبه الصمت، وقدّر لنفسه العذاب الذي تعانيه، وعرف أنه لا يستطيع معرفة العذاب على وجه الدقة، ولكنه يعرف أنه عذاب كبير ظلَّ هناك عشرين سنة، وإنه الآن ينتصب عملاقا لا يُصدق في أحشائها، ورأسها، وقلبها، وذاكرتها، وتصوّراتها، ويُهيمن على كل مستقبلها"**. ينظر: الروايات، ص 345.

صوت السارد، أو يتعاطف مع صوت الشخصية[1]؛ "(...) **أيُمكن أن يكون ذلك كلّه حقيقيا؟ ألا يمكن أن يكون مجرّد حلم طويل وممطوط وكابوس لزج، يفرش نفسه فوقه كأخطبوط هائل؟**(...)"[2]. حيث يتداخل الحاضر بالماضي، وتظهر الشخصية كأنها تعيش في ذهن السارد، والمتلقي، وفي ذاكرة الرواية، تنقل في تسريدها للمونولوج حالة التماهي بين السارد والشخصية بعد إحباطها، وانتشال مفاهيم جديدة، لتصل في النهاية إلى شكل الصراع الداخلي، بين وعي المكان ولاوعيه (من خلال استحضار المكان المشارك).

وفي توصيف المنظور النفسي للسرد، من خلال آلية التداعي الباطني في التعبير عن آراء وأفكار شخصيات كاتبها، بتوصيف حالة الشخصية، حيث ترتبط البداية المكانية للرواية بلحظات التداعي الحرّ للشخصيات البطلة، فتقدّم على المشارف المكانية حالة عامة للشخصية النفسية والفكرية والاجتماعية، ففي هذه اللحظة (**انهالت عليه الذكريات دفعة واحدة**)، وارتبط الحاضر بالماضي فجأة. فيرتبط الفعل النفسي السردي برواية تيار الوعي، لأنه يتصل بالمعرفة السيكولوجية من جهة، وبجملة اهتمامات القصة الحديثة ووسائلها من جهة أخرى، أي أنه على مستوى دلالته المعرفية وعلى مستوى فعله الفني السردي ينسلّ من تأكيد الداخل كمادة للقص، مثلما هو مادة للكشف السيكولوجي، في مقابل تأكيده للخارج وتبلوره مركّزا على نقل الحالة النفسية والفكرية والاجتماعية. ووضع **ويليام جيمس (William James)** مصطلح **تيار الوعي (Courant de Conscience) في كتابه (مبادئ علم النفس** 1890)[*]، للدلالة على تدفّق التجارب الداخلية، من خلال وصف الجريان المتواصل للمدركات، والأفكار، والمشاعر في الذاكرة المتيقّظة، فهو الطريقة التي يُقدّم بها الوعي نفسه[3].

---

[1] جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد، ص 109 - 110.

[2] الروايات، ص 409.

[*] اعتمد نقاد الأدب على رؤية وليام جيمس لوصف نمط من السرد الحديث، يعتمد على الشكل الانسيابي، حيث يعتبرون أن الشكل الروائي برع في إبراز تجربة الفرد الداخلية، فلم يقتصر على نقل الأفكار، بل فسح المجال أمام **الاستبطان (Introspection)، لنقل الانفعالات، والأحاسيس، والذكريات، والاستيهامات (Fantasmes) في الرواية الذاتية**.
واتجه **جيمس جويس (James Joyce)** نحو تركيز الواقع في ذهن شخص فرد عاجز عن توصيل كامل لتجربته. فاعتُبر هذا التيار التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارج دائرة الفرد، ويعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة، والفكر لا يُدرِك سوى تصوّراته. ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 66.

[3] صالح بن غرم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، مجلة جامعة الملك سعود، م15، سنة 2003م، السعودية، ص 4.

ويعتبر تداعي المعاني من العمليات المؤثّرة في الإنتاج الأدبي، حيث حصر أرسطو توارد المعاني في ثلاثة نماذج رئيسية؛ التشابه، والتضاد، والاقتران الزمكاني.

ومن تداعي المعاني بعامل التشابه أن ترى شخصا فيُذكرك بشخص آخر تعرفه، للتشابه الحاصل بينهما، إضافة إلى أن من التجارب الماضية التي ترد في اللحظات الراهنة للحالة المماثلة بينهما. ومن تداعي المعاني بعامل التضاد أن الطويل يذكّر بالقصير، والكريم يذكّر بالبخيل. ومن تداعي المعاني بعامل الاقتران الزمكاني، أن الحوادث التي تحدث للإنسان في زمان أو مكان واحد يستدعي بعضها بعضا[1].

وسعت رواية الوعي الكنفانية إلى تشخيص واقعها النفسي والوجداني بصيغ جديدة، تنزع فيها إلى التقديم التقليدي للشخصية منذ أول ما تطالع القارئ، ففي تقديم كنفاني لشخصياته وأمكنته بآليات التداعي والاستحضار الذهني لصور الماضي وأمكنته، قدم السرد شخصيات، انطلاقا من العلاقة التفاعلية بينها، وبين المكان، والحدث الذي تقوم به.

المشهد السردي	تقنية التداعي	القراءة النفسية
دخول المدنية (48م) **"وفجأة جاء الماضي حادا مثل سكين، كان ينعطف بسيارته عند نهاية شارع الملك فيصل (...) ولأول مرة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتفاصيل، وكأنه يعيشه مرة أخرى".** **الروايات، ص 346.**	**حضور المكان القديم أثناء العودة الأولى (مشارف حيفا).**	**يبدو (سعيد) في منعطف نفسي حاد، وكأنها يحمل رصيدا من الماضي في علاقته بالمكان القديم، ففي المشارف أصابه التحول في المزاج، بارتداده إلى لحظات المدينة الأليفة عشرين سنة.** **ومما لا شك فيه أن تداعي الزمن بالمكان قدّم ملامح العائد، من دون أن يحتاج إلى تفاصيل أخرى، يسرد فيها الزمن الماضي وعملية تحوّل المكان المدينة.** **و اعتمد الكاتب على تقنية المونولوج الداخلي في تقديمه للشخصية المساعدة (صفية)، فهي "تعيش في عذاب كبير (...) وإنه الآن ينتصب عملاقا لا**

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان، ص 117.

		يُصدق في أحشائها، ورأسها، وقلبها، وذاكرتها، وتصوراتها، ويهيمن على كل مستقبلها". الروايات، ص 345. فالكاتب يسعى إلى تقديم فكرته على حساب الزمن والسرد، الذي يُخرج النص من محتواه الأول ويضعه ضمن آلية التفكيك والتقطيع لطوله من جهة، وغور أفكاره من جهة ثانية. وجاءت ملامح الشخصية العائدة واضحة، من دون توصيف خارجي لاستيعاب ذهنية الشخصية.
الخروج من المكان "هل كان يتوقع تلك الفجيعة؟ (...) الماضي يتداخل مع الحاضر، وهما يتداخلان مع أفكار وأوهام وتخيلات ومشاعر عشرين سنة لاحقة، هل كان يعرف؟ هل أحسّ ذلك الشيء الفاجع قبل أن يحدث أحيانا، وأحيانا أخرى يقول لنفسه: لا، أنا أتصور ذلك بعد أن يحدث (...)". الروايات، ص 351.	الشخصية، الماضي، صور الحاضر، الوطن الجديد.	يقدّم الكاتب شخصيته وهو يسترجع لحظات الخروج هذه المرة برؤيته الكتابية، إلى جانب تصرف الشخصية في سرد حالتها الوجدانية، ففي بداية المشهد وصف للجدل والاضطراب، وكأنه أراد تبرير هذه الحالة بتداخل الماضي والحاضر الجديد، ما أرغم الشخصية على رفضه، ورفض المكان والإنسان الجديد. وفي لحظة استعادة الخروج مهّد الكاتب لتوصيف الشخصية لذاتيتها الشعورية، بالفعل التبريري لحالة الاضطراب، والصراع، والتداخل، ليفسح المجال للشخصية بأن تُطلع المتلقي عن الجو الذي تعيشه.

صور البيت الحيفاوي "(...) وليس يدري كيف سقط نظره على تلك الريشات الخمس من ذيل الطاووس، التي كانت مزروعة في الإناء الخشبي وسط الغرفة، (...) وفجأة سأل بفضاضة وهو يشير إلى المزهرية: كأن هناك سبع ريشا ماذا حدث للريشتين المفقودتين؟". الروايات، ص 368.	**صورة البيت الماضية أثناء العودة الراهنة في 67م.**	**يظهر (سعيد) في المشهد وكأنه افتقد حالة الموقف الحضاري الذي امتلكه في لحظة المشارف، فلحظات الاسترجاع كانت لتعريف المتلقي بالبيت الفلسطيني، ما جعل نفسيته في الأحداث السردية المتلاحقة تتغير (لحظة المشارف، دخول أحياء المدينة، شرفة المنزل، مدخل المنزل،)، فسؤال الفضاضة دليل على فقدان صفة الثقافة.**
استحضار خالد المتبقي "(...) إن دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي، ألم أقل لك منذ البدء أنه كان يتوجب علينا ألا نأتي (...) هيا بنا، لقد عرف خالد ذلك قبلنا (...)". الروايات، ص 412.	**حضور الابن البعيد في حالة تعويضية لفقد (دوف) والمكان القديم.**	**يُقدم كنفاني للقارئ العربي صور باطنية للشخصية، وهي تُعوض حالات اللانتماء، وكأنه أراد رسم الملامح الوجدانية بعد آثار المحاكمة على جيل (سعيد) أثناء الخروج، حيث استيقظ الوعي بعد حالات التداعي داخل المكان الجديد (المضاد)، واعتماد البطل منطق الحلم والاستدعاء، للهروب من واقع المكان وشخصياته من جهة، وتبرير الكاتب تضييع الإنسان والمكان. وينقل (سعيد) للقارئ العربي عبر تداعيات جاك لاكان اللغوية حالة المجتمع الفلسطيني. ونلحظ الحالة العامة الذاتية والموضوعية لمفاهيم الرواية. ليصل الكاتب في المشهد الروائي المفتوح إلى لحظة الوعي واستدعاء النموذج الثالث، لإعادة التوازن للشخصية (بشخصية**

		المتبقي) بعد أن أعاد للمكان حالته الوجدانية الأولى (من خلال بيت فارس)، فساعد عبر تمفصلات الحلم والتذكير والتداعي في تجلية الحالة الوجدانية للرواية الفكرة، ونمذجتها الانتماء، والأبوة والأمومة.

3.3 المبحث الثالث

القراءة السوسيوتاريخية لعائد إلى حيفا

1.3.3 حدود القراءة السوسيوتاريخية (من الواقعية إلى البنيوية التكوينية)*:

تلتقي الرواية بالتاريخ دون أن تكون التاريخ نفسه، أو بالسياسة دون أن تكون السياسة نفسها، أو بالدين دون أن تكون الدين نفسه، لأنها فن مستقل وجب قراءته بهذه التفاسير، التي تقرب الرواية من التاريخ، لأن مادتها السردية تتطلب أحداث، وشخصيات، وزمان، ومكان، حيث تتفاعل في البنية النصية، فيندمج التاريخ (الزمن) بالمكان (الجغرافيا)، أو بالشخصية (الإنسان)، أو بنفسه (الزمن الحاضر، الماضي، المستقبل)، ويعمل على استخلاص العام والمشترك. وتهتم الرواية بالفردي والخاص والجزئي **(فن التفاصيل)**، لأن مادة الرواية التاريخية عنصر التاريخ، حيث تولّد طاقة مقنعة من أحداثه وشخصياته، التي تمتلك حقيقة الحدوث، بينما الروائي في نصه لا يقول ما يقوله التاريخ، وإلا عمله إعادة تأريخ جديدة، لأن المادة التاريخية لا بد لها أن تحتفظ بالقدر المميز لها من الخارج عند عامة الناس، حتى لا يكون هناك تصادم بين الشخصية التاريخية في عمومها، والشخصية الروائية المأخوذة منها[1].

ويُمكن التمييز بين مهمة المؤرّخ في عمله التأريخي والروائي في نصه السردي في الجدول الآتي:

مهمة المؤرّخ	مهمة الروائي
1.تبرز قيمة عمله في الوصول إلى الحق والحقيقة. **2.يلتزم بالوقائع التاريخية بدقة، حيث يقيّد عمله بأحداث التاريخ ومعطياته، بجمعه للوثائق وتصنيفها، ليبدو عمله دقيقا وعلميا، أو يقترب من العلمية.** **3.المؤرّخ الجاد عليه أن يلتزم بالموضوعية.** **4.يهتم بالمضمون والمحتوى العام.** **5.لغته دقيقة منضبطة، مباشرة تقريرية، هدفها التوصيل.**	**1.يهدف إلى تحقيق الجمال والتأثير.** **2.يتعامل مع الوثائق والأحداث بشكل انتقاء، حيث يحوّر ويعدّل ويغيّر، لأن الأمانة لا تحوّل عمله إلى فن.** **3.يأخذ بمبدأ الانحياز والعاطفية أمام ما يعالجه، إنه مُنتم بالمعنى العام، فالعلاقة بين ذاته والتجربة قوية وحميمة ومُسوّغة.** **4.يهتم بالشكل الذي يمنح للمضمون قيمته وتأثيره.** **5.لغته إيحائية تصويرية، للتأثير (الوظيفة الجمالية)[2].**

* بحث باختين في الأصول الاجتماعية والتاريخية للرواية من عنصرين:
- خلفية **عبر لسانية (Translinguistique)** وتداولية لا ترفض الألسنية، وتركّز على تصوّر فلسفي، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.
- خلفية نقدية سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي.

وسعى إلى إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال، الذي ظهر وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى، حيث استعان بأبحاث اللسانيات والسيميئيات. ينظر: محمد ساري، المنهج السوسيو نقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، ع15، سنة 2001م، جامعة الجزائر، ص 52. نقلا عن فيصل الأحمر، معجم السيميئيات، ص 271.

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

وعلى الرغم من هذه الفروق العامة، التي تؤكّد أن كلاهما يعمل في حقل له خصوصيته النوعية، فإن المؤرّخ والروائي يشتركان في نقاط عديدة، منها[1]:

1. كلاهما يقدّم معلومات وحقائق مع التباس في الكيفية، فالمؤرّخ يقدمها من خلال التقرير، والروائي يصوغها بالتصوير.
2. كلاهما يفرّق بين ما هو ظاهر وما هو باطن، وما هو عرضي وما هو جوهري.
3. كلاهما يهدف إلى خدمة الإنسان وتنويره، حيث يزوّدانه بخبرات عميقة بماضيه وحاضره ومستقبله، بشكل مباشر وغير مباشر.

ويتضح بشكل جلي أن النص الروائي قصة خيالية، خيالاً ذا طابع تاريخي عميق، يدلّ على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، وتتأتى من طبيعة الفن الروائي، الذي ينهض على تصوير الواقعي والمُعاش تصويراً تخييلياً.

وشرح الناقد **غراهام هو** **(Graham Hough)** العلاقة بين التاريخ والرواية، فأكّد أن كل الروايات تاريخية، إذا أخذناها بمعناها العام، وهو ارتباطها بالواقع وتصويره[2]؛ ومن هؤلاء **إبراهيم الكوني**، الذي صدّر روايته **(التِبر)** بنصين، أحدهما ديني والثاني تاريخي منتزع من كتاب **(مملكة مالي) لابن فضل الله العمري**، يتحدث عن مملكة بلاد مفازة التبر. ومن الواضح أن النص التاريخي المُوظّف يلتقي وعنوان الرواية، تمهيدا للموضوع.

وصدّر **سالم بن حميش** روايته **(مجنون الحُكم)** بجملة من أقوال المُؤرخين، يصف فيها الحاكم بأمر الله، الخليفة الفاطمي، الذي حكم مصر في القرن الرابع الهجري، لتلخيص موضوع السرد، بالكشف عن فترة حكم الحاكم بأمر الله. والدافع إلى ذلك توظيف أقوال المؤرّخين وتصدير الرواية بها، لتوثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرُودة، وما يؤكد ذلك أن الكاتب وضع في آخر الرواية قائمة بالهوامش والإحالات، والكتب التاريخية التي تم **التخييل** **(Imagination)** في ضوئها[3].

وقدّم الروائي الجزائري **واسيني الأعرج** في روايته **(رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)** نصوصا تاريخية، كما وردت في مصادرها أحيانا **(حيث يرد استشهاد الشخصية التاريخي التراثي "أبي ذر الغفاري، الحلاّج، ابن رشد" مضمن في البنية السردية مستقلا بين**

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 150.

[2] غراهام هو، مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط 1، سنة 1973، دمشق 1973م، ص 71 - 72. نقلا عن محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2002م، دمشق سورية، ص 104.

[3] المرجع نفسه، ص 108.

قوسين)[*]. فتندمج الشخصية بالحدث التاريخي، بإقحام التاريخ في البنية التخييلية **(السياق التاريخي الذي يوافق الحدث السردي)**، دون أن يتداخل في ذلك عمل الروائي بعمل التاريخي في تصوير فكرة الكتابة[**].

وفي **(كتاب الأمير، مسالك أبوب الحديد)** يُعيد **واسيني الأعرج** كتابة تاريخ الأمير عبد القادر الجزائري، دون أن يسرد التاريخ نفسه **(في رؤية لواقع الأمير لمساءلة ما سكت عنه التاريخ)**، فهي أول رواية عن الأمير عبد القادر، "**فالمغامرة من الناحية تستحق كل الاهتمام لأنها تُلغي الحافات، حافة التاريخ، وحافة المتخيّل. فهي لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسا، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية. تستند فقط إلى المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما يستطيع التاريخ قوله (...) رواية كتاب الأمير فوق كل هذا درس في حوار الحضارات، ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، بين الأمير من جهة، ومونسينيور ديبوش، ونابليون الثالث من جهة ثانية (...)**"[1].

وتنهض الرواية على الموروث التاريخي في صناعة معماريتها، بالتحام التاريخ بالبنية السردية والمتخيّل الروائي لأنّ الرواية جنس أدبي مفتوح، والتحامها بالتاريخ جزء من إستراتيجيته ضمن مقولة التجريب السردي، قد يفتقد إلى التحقيق العلمي، ولكنه يمكن له أن يكون "**المؤرّخ الجيد هو الروائي، ويستطيع أن يجعل روايته تاريخا**"[2]. ومثل هذا التصريح دليل على أن الرواية تنقل تاريخا قد يُطابق الواقع، ليصبح التاريخ مكونا إنسانيا وفنيا، متفاعلا مع الكاتب والجمهور، من خلال عملية التحرير الإنسانية، حيث تصبح الرواية التي تحاكي التاريخ وتستعير بعضا من وقائعه لترهين الحاضر وقراءة الواقع عبر أعين التاريخ نصا فنيا يقترب من محاولة الإنسان ضمن أنساق نصية وخارج نصية، فيشكل السياق في القراءة التي تُحيل على الخارج حضورا يلوّن خلفيتها الفكرية وحيثياتها المعرفية، تغترف منه مقومات الفعل

---

[*] يقول البشير الموريسكي بطل الرواية: **(ترامى السؤال القديم إليّ ليعيد إلى ذاكرتي وجه ماريانة، أيُعقل أن تكون الأرض الأخرى أردأ من محاكم التفتيش؟؟؟ السؤال لم يكن وهمياً لأني سأتذكر فيما بعد كلاماً قرأته لصاحب نفح الطيب (المقري)، حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صُنعت من التبن، "وتسلّط عليهم الأعراب، ومن لا يخش الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس، ونجا منهم القليل من هذه المعرّة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلِم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها، وكذلك بتطوان وسلا، ومتيجة الجزائر...")**. نقلا عن واسيني الأعرج، رمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 1، سنة 1993م، دمشق، سورية، ص 41.

[**] يصرّح عبد الرحمن منيف: **"يُجدد واسيني الأعرج في رمل الماية العلاقة بألف ليلة وليلة، ولكن ضمن مناخ العصر الذي نعيشه، فشهرزاد التي قالت لشهريار ما يجب أن نسمعه، تعود إلينا لكي تقول، بلغة جديدة، ما يجب أن نسمعه، مهما كان قاسيا أو صعبا. وإذا كان التاريخ ذاكرة قبل أن يكون وقائع مُفردة أو مُتفرقة، فإنه يُصبح روحا إضافية للإنسان، وهذا ما يجعله حيا، وبالتالي متجاوزا للحنين، ليضعنا في مواجهة الواقع الذي نعيشه الآن، لأن الدرس لا يُروَى مباشرة، ولكنه يُستخرج من السياق"**. ينظر: صفحة الغلاف الخارجي للرواية.

[1] واسيني الأعرج، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، منشورات الفضاء الحر، ط 1، سنة 2004م، الجزائر، صفحة الغلاف الخارجي.

[2] محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص 64.

القرائي حين تباشر النص، مُستخدمة أدوات ومناهج العلم الذي تحيل عليه، دائرة في فلكه، فتُسمّى باسمه وتُنعت بوصفه[1].

ويفيد النص من فلك العملية التاريخية في تكوين البنية التواصلية، التي يسعى إلى إعادة صياغة جديدة للمجتمع، لبعث أفكار جديدة، استفادة من الواقع الزمني (التاريخي)، الذي بنت عليه أساسيات أحداثه ضمن سيرورته المتلاحقة، مما أدى إلى أنسنة التاريخ المكوّن الاجتماعي والسردي، لينقل التاريخ من فلك الحساب الزمني إلى واقع الإنسان، فيكون الاهتمام بالجانب التاريخي مُنصبا على النقد الاجتماعي **(واقع الواقع)**، في توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخي بالعصور القديمة، ليصل إلى الاهتمام بالهامش المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب[2].

وفي تحوّل النقد التاريخي إلى نقد اجتماعي في البنية النصية، التي ترتكز على التاريخ، ومحاولة النص الاقتراب من التاريخ العلمي، فكلما كان هذا، ابتعد عن الجمالية السردية الكتابية والقرائية. ولذا تم ربط النقد التاريخي بأساس تطوري، يركّز على الوجهة الاجتماعية أكثر من إعادة كتابة التاريخ نفسه. ليصبح اقتحام التاريخ مقولة اجتماعية تفاعلية بين المجتمع والسرد، لتقصي البنية وفق مفهوم **التشخيص (Représentation)** أو إعادة **الإنتاج (Reproduction)**، فيعيد الأدب إنتاج مرجعه الاجتماعي بشكل من الأشكال، في سياق يقترب من الواقع؛ تتفاعل البنية النصية مع البنية الاجتماعية، فيعمد الكاتب إلى جعل بنيته الاجتماعية التخييلية تتفاعل مع البنية الاجتماعية بواسطة لغوية، واختيار الموضوع في طرحه ومعالجته للقضية ضمن البعد النصي والخارج نصي[3].

وسعت الدراسات الغربية المهتمة بالفكر السوسيولوجي إلى التأكيد على أن "**أي فكر إبداعي لا يَكتب دلالته الحقيقية إلا عند اندماجه في نسق الحياة والسلوك. والمقصود بالسلوك هو سلوك جماعة الكاتب، حيث يوجد تماسك داخلي للنظام المفهومي، كما توجد مجموعة من المخلوقات الحية في الأثر الأدبي، إنه يتشكل من جمل أو كليات، يُمكن فهم أجزائها انطلاقا من الأجزاء الأخرى، وتُفهم على أحسن وجه انطلاقا من بنية المجموعة، فتقوم عملية الفهم بتوضيح البنية النصية للأثر الأدبي، وهنا يتنبّه الباحث إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة، أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي، ثم يعمد إلى تفسير هذه البنية، من خلال**

---

[1] حبيب مونسي، القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2000م، دمشق، سورية.، ص 15.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 36.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 13.

ربطها بالأثر الخارجي، أي البنيات الذهنية المكوّنة للوعي الجماعي لفئة أو طبقة اجتماعية، حيث يرتكز التفسير إلى بنية أوسع من بنية النص"[1].

وحضور البنية الاجتماعية في النص ليس تعبيرا شاملا عن النقد الأدبي، بل هو خطوة أولى مهمتها إقامة العلاقة بين الرؤية الكونية، وبين عالم الأحياء والأشياء داخل الأثر، حيث يتولى النقد النفسي القيام بالخطوة الثانية، وهي إقامة العلاقة بين عالم الأحياء وعالم الأشياء، وبين الوسائل التقنية الأدبية، التي اختارها الكاتب للتعبير عنها، والجمع بين هذين النقدين يصل إلى النقد الشامل في التفسير الاجتماعي للنص[2]، فضمن حضور البنية الاجتماعية داخل النص يفيد **بيير ماشيري (Pierre Macherey)** في مصنفه **(من أجل نظرية الإنتاج الأدبي) (pour une théorie de la production littéraire)** من مفهوم المرآة كما تصوّره لينين، من خلال استخدامه ثلاثة مصطلحات أساسية؛ هي **(المرآة، الانعكاس، التعبير)**، لتحقيق نقد علمي للأدب؛ فالمرآة جزئية، لأنها تقوم باختيار ما تعكسه، أي تعكس الحقيقة كما في الواقع. ولذا يعتقد ماشيري أن صورة الواقع كما تم تمثيلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع، بل في الشكل الذي تم رسمه داخلها، حيث يوجد سر خاص فيها على الناقد تجاوزه في فكرة التحليل البديلة عن التنقل بين النص والواقع، واعتبارها بنية مكوّنة للنص الأدبي، تخضع للتأويل، لفهم علاقة المرآة بالواقع، التي تجسد انعكاس البنية الاجتماعية في البنية النصية، لتفسير سوسيولوجية الإبداع الأدبي[3].

ويتشكل الواقع في النص بحضور العلاقات الاجتماعية وإضافات الكاتب لنصه، دون أن يكون هذا الواقع واقع الروائي نفسه، لأن الواقع عند الروائي مسكوت عنه، فهو شخص يخوّل له القانون الاجتماعي والفني رؤيته وكشفه أول ما يتوجب إدراكه، فهو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة، بل هو الذي يتطلب لكي ينكشف أسلوبا جديدا في التعبير وأشكالا جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها. ويتألف الواقع من عناصر مُبعثرة، يستشعرها الكاتب بشكل بالغ الغموض، فعناصره امتزجت في شبكة مبهمة، ترقد محرومة من الوجود ومن الحياة، ضائعة في مجموع لا متناهٍ من الافتراضات والإمكانات، محبوسة تحت غلاف الظاهر، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته تحت التفاهات والمواضعات، فكلما كان الواقع الذي يكشف عنه المبدع جديدا، كلما غدا شكله شاذا ويتوجب عليه أن يكون قويا، لافتراق الستار السميك الذي يحولُ

---

[1] محمد نديم خشمة، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سنة 1997، حلب، سورية، ص 10 - 11.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] بيير ماشيري، من أجل نظرية للإنتاج الأدبي، ص 174. نقلا عن حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1990م، الدار البيضاء، بيروت، ص 25.

دون عاداتنا ووعي كل الاضطرابات، فيقترب الواقع الاجتماعي من واقع النص قدر الإمكان، من خلال إشارات وتدليل الكاتب، سواء الرموز النفسية، أو الذهنية، أو الاجتماعية، التي تُنشئ تماثلا بين الواقع العادي والواقع النصي، لتصبح أمام مقولة للنص الجامع في مقاربته (مشاكلته الواقع الاجتماعي، وتحليله تحليلا سوسيولوجيا يُظهر المنطلق الاجتماعي، وآلية للبناء النصي (الذي يتكئ على الواقع الاجتماعي). فحضور البنية الاجتماعية في السرد دون رؤية الكاتب مجرد إعادة للواقع، لأن الجزئي والهامشي مدار الدراسة السوسيولوجية[1].

ويستخدم الروائي واقعا عاديا يقوم بالنسبة للواقع المجهول بدور الدافع لبناء أفق جديد، فيصبح محل اهتمام القارئ والناقد، لرؤيتهما أن الواقع الجديد يشتمل على حيثيات العادي. وحين يكون العادي لا يغطّي الميول الذهنية والطبقية، يلجا كل واحد منها إلى تقليصه وحصره، بمنظومات جديدة تخضع لرؤيتهما الجديدة، فيعمد إلى الكشف عن أشيائه ونماذجه الجديدة، حيث تكون إغرائية للمشاهد والناقد، باقترابه من الذكريات والأفكار الجاهزة للقراءة والنقد[2]. فإذا لم يجد القارئ والناقد العناصر الضرورية في الإبداع، تصبح الإبداعات الجديدة أشياء مثيرة للفضول، أو تجارب مدهشة، أو أعمالا مخبرية، يمكن لها أن تفيد في كتابة روايات حقيقية.

وأثّرت العلاقة بين الأدب والمجتمع في الفكر الجمالي، حيث يُنظر إلى الفن على أنه ظاهرة لخدمة الجمهور، ومنهم من توهّم أن الفن مجرد نشاط خاص بالمترفين، سوف تستغني عنه الإنسانية. وهناك من حاول الجمع بين الرأيين، ولكن الأكيد أن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة وطيدة وقديمة، فالمجتمع هو المصدر الوحيد لظهور الفن، لأن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية كما يقول **جورجي بليخانوف (Georgi Plekhanov)**: "**سؤال يلوّح بقوة دائما في كل الآداب التي بلغت مرحلة معينة من التطوّر، وغالبا ما يُجاب عن السؤال بإحدى الطريقتين المتعارضتين، فالبعض يقول أن الإنسان لم يركن للراحة، وإنما الراحة وُجدت من أجل الإنسان، والمجتمع لم يُصنع من أجل الفنانين، إنما الفنانون كانوا من أجل المجتمع، ووظيفة الفن تطوير الوعي الإنساني وتحسين النظام الاجتماعي**"[3]. **وإذا كانت علاقة الفن بالمجتمع قديمة قدم فنون القول التي ابتدعها الإنسان في التعبير عن ذاته، فإن أفلاطون يربط بين الفن والأخلاق، بإعلاء الخير على الجمال، وجعل الشرط الخيري معيار بث القيم الخيرية في المجتمع بدل التأثير الجمالي، وهو الأمر الذي نقل الظاهرة إلى الميدان الديني، وربط الفن**

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1993، اللاذقية، سورية، ص 177.

[2] المرجع نفسه، ص 178.

[3] رمضان الصباغ، جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والاجتماعي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، سنة 2003م، الإسكندرية، مصر، ص 177.

بالدين، حيث تؤكّد الدراسات القديمة أن "النُظم الدينية تؤثّر أكبر الأثر، ويكون هذا التأثير مباشرا في الحضارات البدائية، حيث ترى كل ما هو اجتماعي ديني نتيجة لانعدام تقسيم العمل الاجتماعي"[1].

ويمكن تمييز ملامح الحضور الاجتماعي في النص ضمن ما يمكن تسميته **إيهامية الواقع** عند جورج **جورج لوكاش (George Lukacs)**، سواء في حضور المادة أو التقنية، حيث يكون التصوير دقيقا للأحداث والشخصيات قدر الإمكان، ونعني بالتقنية عند إبرامز "**الطريقة الأدبية التي تستعملها الواقعية، حيث تكون أكثر أهمية من اختيار المادة نفسها، فالمادة قالب، أو تؤدي على النحو الذي يعطي القارئ إيهاما بالتجربة الفعلية، ومن وسائل ذلك الطريقة التقريرية في تأدية الأحداث تافهة كانت أو خارجة على المألوف، على نحو تبدو فيه كأنها لم تعمل فيها يد الانتقاء**"[2].

ويبدو أن إيهامية الواقع لا تكون بحضوره العادي، إنما بالتصور التخييلي الذي تقوم بها الرواية للواقع، حيث يرى لوكاش أن الأدب صورة للواقع العيني (أي أن النص الأدبي يستحضر الواقع العيني من خلال آلية التخييل، ويعمد إلى تصويره، فيظهر فرقا بين ما يشاهده المتلقي في واقعه، وما يُعانيه قرائيا في النص). وتكون درجة التصوير صادقة، تقترب من نقل المرآة، إذا أظهر الكاتب نفاذه في بنية المجتمع وحركته التطورية نحو المستقبل، وفي نفس الوقت يرفض لوكاش الطبيعة (حضور الواقع العيني كما هو)، لأنها تهتم بسطحية اليومي[3].

ويسعى لوكاش إلى تحليل العلاقة بين المجتمع والأدب في تمثيله الحياة، حيث يربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع. فظلت دراسات الناقد تنبثق من تصوّر أساسي، مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية تكون دراسة شاملة لا تقف عند الجزئيات، بل تتعدى ذلك إلى دراسة شمولية لكلية الظاهرة. ليصبح الأدب ضمن المنظومة الثقافية تعبيرا فكريا وفلسفيا عن حركة المجتمع[4].

ويرى لوكاش في كتابه **(الرواية التاريخية)** أن تجلّي السلوك في الرواية التاريخية لا يمكن استيعابه من خلال معرفتنا بشخصية المؤلّف وحده، إنما يلزم ذلك معرفة السلوك الاجتماعي، حيث يتطلب دراسة النص التاريخي للظاهرة المدروسة. وبهذا يميّز لوكاش بين الأدب الواقعي وغير الواقعي، كالآتي: "**إن الأدب الذي يُحاكي الواقع ويصوّره إذا لم يتضمن منظورا يدعو**

---

[1] رمضان الصباغ، جماليات الفن، ص 179.

[2] السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 1998م، القاهرة، مصر، ص 201.

[3] رنييه ويلك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، عالم المعرفة، د.ط، سنة 1987م، الكويت، ص 163.

[4] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 56.

لتغييره، فهو أدب غير واقعي حتى وإن استند في كتابته إلى هذا الواقع. وعلى هذا فإن الواقعية في العمل الأدبي لا تقود إلى صلة الأدب بالواقع الذي يصوّره، وإنما إلى المنظور التاريخي والمستقبلي الذي يشتمل عليه هذا العمل"[1].

وتضمن **مشاكلة الأدب للواقع** ما يمكن أن نطلق عليه بحوارية النص والمجتمع، حيث لاحظ باختين أن كل تقعيد لجنس الرواية يصطدم بخاصية واسمة لكل نصوصه؛ تتمثل في الانفتاحية **(التفاعل بين الشكل الروائي والبنيات الاجتماعية)**، التي أسندها للرواية، لتمييزها عن بقية الأجناس الأدبية السابقة. فاعتبر أن الرواية نص مفتوح قابل لمحاورة النصوص الأخرى، لغوية أو غير لغوية، حيث اتصلت جوهريا بالحاضر، الذي هو دائما في طور التطوّر، لأن حدّه الثاني منفتح باستمرار على الآتي، فالرواية حين تكون مادتها الملموسة (الحكاية) مفارقة للراهن، فإنها لا تكون إلا إجابة عن سؤال راهن[2].

ويتم بناء الرواية بإقحام البنية الاجتماعية داخل نصيتها، تجسيدا للمادة الواقعية، فيكون المنتج قادرا على إظهار المراحل الذهنية المحايثة، انطلاقا من تحيين أدلة أكثر من لغة، لأنه حالما يقرّر انتقاء لغة ما، يرتبط بالضرورة بموسوعيتها الثقافية، لأن اللغة الطبيعية تترابط مع ثقافة مُتكلّميها. ولهذا السياق وظيفة إنتاجية، تظهر في إظهار بعض السياقات الدينامية للدليل وإظهار بعضها، مما يدركه المنتج بوصفه حاضر بالقوة في أذهان المتلقي، حيث يرتبط الحضور الاجتماعي بذهنية وثقافة المتلقي، وتلقيه لمكونات النص الروائي، انطلاقا من ثقافته التكوينية[3].

وتكشف الواقعية عن جهة التاريخ في إشارته إلى القوى الاجتماعية المتداعية، حيث تعتمد شرط تزامن سير التاريخ مع القوى الاجتماعية، ومصاحبة السوسيوتاريخي، حيث يقول لوكاش: **"إذا كانت الواقعية (أي الأدب العظيم) ترى المجتمع البرجوازي في المجتمع العادل الذي يعقبه، فإن على الشكل الروائي أن يعبّر عن التاريخ في المصائر البشرية التي تعكسه، مثلما أن عليه أن يرسم القوى الاجتماعية المتصارعة، التي تدفن ما يتداعى، وتنصر من يُحسن الوقوف، أي أن عليه أن يرسم ما ينقل التاريخ من طور إلى آخر. وكي تكون الواقعية ما يجب أن تكون عليه، عليها أن تأخذ بعنصرين متلازمين، هما المُشَخَّص والنموذجي، فالأول نفي للمجرّد الذي لا تحديد فيه. والثاني نفي للمفرد الذي لا مرجع له، وهما في الواقع**

[1] جان لوي كبانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد العكام، دار الفكر، د.ط، سنة 1982، دمشق، سورية، ص 76. نقلا عن إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، ص 70.
[2] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص 17.
[3] المرجع نفسه، ص 202.

متناظران، أو قريبان من التناظر؛ فالمشخَّص يتحقّق في جملة من المواقف والأفعال والتصرفات، التي تتيح ملموسيتها إعطاءها صياغة نظرية تشرحها وتجعلها قابلة للشرح في زمن معين. وتمثّل روائيا قوة اجتماعية أساسية في حقبة تاريخية معينة، وهذا المشخّص الذي يتعين بصفات متماثلة نسبيا في شروط متواترة هو أساس النموذجين ومرجعا لهما"[1].

ويؤكّد لوكاش أن المعرفة شرطا لكتابة الواقع، حيث الكتابة الروائية مرآة لمعرفة موضوعية، ويتجلى النموذج المعرفي في فكرة (**الحياة الخاصة**)، التي يُشتق منها في جدل المجرّد والمشخَّص قانون الحياة العامة، فتتساوى الحقيقة والمعرفة الروائية، حيث يحوّل المعرفة الروائية إلى معرفة معيارية مثالية المرجع، فلا تقول بالحقيقة، بل تقدّم وجهة نظر عن معنى الحقيقة، مؤكّدة على أشكلة الحقيقة في بحث الفرد عنها، حيث يصبح الفرد محورا للعمل الروائي ، فما يعتمل في بواطن الإنسان الأكثر عمقا لا يتكشّف للعيان إلا من خلال الفعل.

واعتمد **غولدمان (Lucien Goldman)** في **علم اجتماع الإبداع الأدبي** الجانب الكيفي بدل الكمي، حيث ينطلق من مجموعة المبادئ العميقة، نوجزها في النقاط الآتية:

- تعبّر الأعمال عن وعي جماعي وليس فردي، حيث الأديب يختزل وعي (رؤية) الجماعة التي ينتمي إليها.
- تمييز الأعمال الأدبية بأبنية دلالية، تختلف من عمل الآخر، حيث يمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجمالي من ناحية، والبنية الدلالية من ناحية أخرى، لأننا أثناء قراءتنا للأعمال الأدبية نسعى إلى إقامة بنية دلالية كلية، تتعدّل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، وعندما ننتهي من القراءة تتكوّن صورة البنية الدلالية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي، والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعي المتبلورين لدى الأديب[2].

وتُعرَف عملية اختزال الوعي الجماعي في ذهنية الأديب **بالبنيوية التكوينية (Structuralisme génétique)**، فهي تنطلق من فرضية أساسية، تدل على أن الطابع الجماعي للإبداع الأدبي يأتي من بنى عالم المبدع، متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية. بينما يملك الكاتب على مستوى المضامين (الإبداع) عوالم خيالية تحرّكها بحرية، فاستخدام المظهر المباشر من التجربة الفردية لإبداع هذه العوالم الخيالية، هو بلا شك متكرّر وممكن. ولذا تُقدم العلاقة بين الجماعة والمبدع؛ "**فتؤلّف الجماعة عملية تركيب، تعدّ في وعي**

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 28.
[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 56 - 57.

أعضائها نزعات شعورية، وعقلية، وعملية، نحو جواب متماسك على المشكلات التي تطرحها علاقتهم مع الطبيعة والإنسانية. وتبقى هذه النزعات مع ذلك في حالات استثنائية بعيدة عن التماسك الفعلي"[1].

وفي تشكيل وعي الجماعة عند الكاتب تتكون سوسيولوجيا المضامين والسوسيولوجيا البنيوية التكوينية بشكل عملي في دراسة الإبداعات الكبرى في الأدب العالمي، فتسعى السوسيولوجيا الأدبية إلى فهم الظاهرة النصية الأدبية عن طريق تسخير كل العلوم المساعدة، مثل الظواهر الاجتماعية، والبنى الذهنية، لتحقيق رؤية للعالم، لأن الأدب تعبير عن وعي الجماعة الاجتماعية، غير أنه ليس وعيا حقيقيا، ولكنه الوعي **الممكن** (**Conscience possible**)، فيتولد على سبيل الحتمية، عن طريق **الكائن التاريخي** (**L'être historique**) **للرعية الاجتماعية** (**Sujet social**)، فهو بنية قابلة **للاستنتاج** (**Déductible**) من موقف المجتمع عبر الكلية التاريخية من جهة، وعبر العلاقة الرابطة بين هذا الوعي من جهة أخرى. ولذا يرى غولدمان أن أكثر الكتّاب الممثلين لعصرهم الفئة التي تعبّر بصورة منسجمة عن رؤية تتوافق مع الوعي الممكن لطبقة ما، فكلّ جماعة يمكن أن تتحدث بأقصى ما يمكن أن يكون من وعيها التي لا تستطيع تجاوزه، فمعرفة هذا الحد الأقصى من الوعي ضروري لاستيعاب تطوّر المجتمع[2].

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص 234.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 2002م، الجزائر، ص 131.

2.3.3 اصطلاح الأيديولوجيا على تكوّن الأدب السوسيوتاريخي:

تعني الأيديولوجيا الرؤية (**الوعي الاجتماعي بأمور المجتمع**) باشتمالها على **الرؤية الفكرية والسيكولوجية الاجتماعية**، حيث تتضمن دمج كل ما هو داخلي وخارجي؛ من الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية. فكل كيان الكاتب الروحي ينهمك في عملية الخلق، وخيال الفنان هو القوة الخلاّقة التي ترتّب المواد الأولية وتشكّلها في كلّ موحد، ويعطيها الشكل الذي ينظم تيار الانطباعات المتباينة[1].

وتتحدد الأيديولوجيا التي يبثها النص الروائي كذات بقدر ما تكون مستقلة، فهي مخلوقة من خالق معين، هو مبدع النص، وهذا النسق هو قناع لانتماء طبقي ولموقف في الصراع الطبقي، إننا نبحث في مجتمعنا وليس في جنان الخلد. فنكون أمام عملية بناء نص سردي وفق أنساق أيديولوجية راسخة في ذهنية الكاتب والمجتمع الذي ينتمي إليه، وهذه الأنساق التي تكون واقعية هي الصور والدلالة التي ينطلق منها الأدب ويحاول الوصول عندها، وإن كان الأدب يعمد إلى الممارسة التخييلية مع الواقعية المعروفة (وإن كانت تظهر بشكل خافت). وتكون الدلالة مؤثرة ومشحونة بحمولة تشكّل أيديولوجية النص. ولذا نكون أمام حقيقة ترى أن الخطاب الروائي والأدبي عامة والإنساني في كليته خطاب أيديولوجي، ومن جانب آخر فإن أيديولوجية الخطاب الروائي بنائية (محايثة) تتشكل من النص، وخلال تشكيله الفكري والبنائي والدلالي والفني نصل إلى قيام الأيديولوجيا بوظيفة نصية تتحقق بمدى قيام النص بتأثير خارجي، من خلال طبيعة الموضوع[2]. فتُبنى الرواية بالاقتراب من السائد، ليس إطلاقا، ولكنه إقحام من كاتب يعي الفرق بين النص والواقع، حيث يُبنى على تكوين الكاتب النفسي والاجتماعي، مما يؤكد أن المنظور الأيديولوجي يحكم العمل، لأنه يمثّل منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا، حيث تتخلل كامل النص، من دون أن يصرّح بها الكاتب، فيتركها تتفاعل مع الشخصيات والكاتب، والمتلقي، في دلالة النص المحايثة والمنفتحة[3].

ويرى **باختين** في كتابه (**الماركسية وفلسفة اللغة**) أن مصطلح الأيديولوجيا يدلّ على حدود الواقع الاجتماعي والتاريخي، فهو تكوين لفكرة تجمع بين الزمن وواقع الإنسان، حيث تؤمّن الكلمة حوار البشر وتعارفهم، غير أنها وهي تتيح للآخرين الكلام وتتكلم تعكس تصورهم للعالم وتصورهم للكلمة، ما يجعلها علبة مصغّرة تتقاطع فيها اللهجات الاجتماعية، حيث يقول:

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 188.

[2] عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، دار الفارابي، د.ط، سنة 1980، بيروت، لبنان، ص9. نقلا عن محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، ص 49.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 134.

"الكلمة محمّلة دائما بمضمون، أو بمعنى أيديولوجي، أو حدثي. إن الكلمة الظاهرة والمكتفية بطهرها الذاتي لا وجود لها، بل إنها في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون أيديولوجي محايث لها، بل إنها لا تُحقق استعمالها إلا بفضل الأيديولوجيا التي تُلازمها، ولذلك فإن الفصل بين الكلمة وحمولتها الأيديولوجية يُلغي دلالة الكلمة لتعدّد إشارة مجرّدة، بعد أن كانت إشارة لغوية، أي أنه يكتفي بالكلمة في ذاتها ويعرض عن المتحدثين بها، كما لو كان بإمكان اللغة أن تُوجد بمعزل عن المتحدثين بها"[1].

وفي تأكيد باختين أن الكلمة محمّلة بحمولة اجتماعية وتاريخية تصريح على أن بنيوية غولدمان التي تجمع بين التاريخي والاجتماعي شرط تحقق الأيديولوجيا لدى الكاتب في النص. ما جعلنا نؤكّد أن النص شبكة علاماتية من تكوّن أيديولوجي يوحي بأنه نسق منظّم من الإحالات الخارج نصية على تكوّن مرجعية الكاتب. فالوصول إلى أن الكلمة أداة أيديولوجية يساعد المتلقي في إضاءة تفسيره للنص أثناء الانفتاح الخارجي للدلالة المحايثة. إضافة إلى أن الكلمة لغة تشكّل ما يسمّيه باختين بالحوارية بين النص والتاريخ والمجتمع. ويعتبر باختين **"أن كل ما هو أيديولوجي يملك مرجعا، ويُحيلنا على شيء ماله موقع خارجي عن موقعه، وبعبارة أخرى فكل ما هو أيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل (Signe). فاللغة باعتبارها دلالة مركّبة في نسق معين هي في الوقت نفسه أيديولوجيا، كما أنها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي. فدراسة الدلائل اللغوية تعني التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، لتقلّل هذه الفكرة من أهمية مفهوم الانعكاس في تجليته للعلاقة بين الأيديولوجيا والواقع الاجتماعي والاقتصادي، بأنها علاقة ميكانيكية فاعلة من جانب البنية التحتية، ومنفصلة وسالبة من جانب البنية الفوقية"[2].**

وحتى نستوعب البنية الفوقية (**الأيديولوجيا–الأدب**) لا بد من الرجوع إلى المسبب الأول (العلاقات الاجتماعية)؛ من خلال ما يعيش عليه المجتمع، من علاقات، وصراعات، وطبيعة التعامل الذهني والخارجي، حيث نستطيع تلمّس الأيديولوجيا في إنتاج المجتمع، من دون أن يكون لهذه الأيديولوجيا (بنية فوقية)، أي **علاقة سببية (La causalité)**، وعلاقة ميكانيكية بينها وبين البنية الفوقية، ليست علاقة سببية بالمعنى الذي يحدّده التيار الوضعي للمدرسة الطبيعية؛ فالبنية الفوقية ليست مجرّد نتيجة ولكنها امتداد للبنية التحتية وتجل آخر لها على المستوى الأيديولوجي، كما يجب الانتباه إلى أن كلّ حقل أيديولوجي مجموعة فريدة وغير قابلة

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 67.
[2] حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 74.

للانقسام، حيث تعمل كل عناصرها على تغيير البنية التحتية نفسها، وفي هذه الحالة تبقى الأيديولوجيا مجرد نتيجة، ولكنها تصبح مندمجة في كل منفعل وفاعل مع البنية التحتية[1].

وتُشكّل الأيديولوجيا وعي الفرد، بانتقاله من المجتمع بالحوارية اللغوية التي تحدث عنها باختين؛ "**إنني داخل الكلمة أشكّل ذاتي من خلال وجهة نظر الآخرين، وفي نهاية المطاف فإنني أشكّل ذاتي من وجهة نظر الجماعة**"[2]. وإذا كان انتقال الأيديولوجيا من الجماعة إلى الفرد في شكل وعي الإنسان بقضاياه الاجتماعية والإنسانية إلى النص السردي، فهو انتقال بمعنى الخلفية والدافع السوسيوتاريخي لراهن الكاتب، غير أن هذه الخلفية لا يمكن أن يكون حضورها كليا في النص، فتعمل عمل التأطير والتوجيه لمسار ودلالة الإنتاج الفكري. فتصير بذلك الأيديولوجيا محتوى واقعي عبر اللغة، حيث يعتبر باختين الدليل محمّل بشحنة أيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد فقط، إنما تجسّده وتدخل في سياقه من جانب آخر، فإن تعددت أصوات الرواية يجعل حضور الأيديولوجيات المتصارعة في النص الواحد من أهم الوسائل البنائية في الرواية.

وبتحول الأيديولوجيا المتصارعة إلى رواية، وتقديمها في معماريتها المكانية والزمانية والشخصية بأسلوب يناسب فكرة العمل، تتحول الرواية إلى أيديولوجيا **(قضية الرواية، الرواية قضية)**؛ فانتهاء الصراع بين الأيديولوجيات تبدأ معه معالم أيديولوجيا الرواية في الظهور، من خلال استيعاب الصراع الحاصل في النص وتحليله تحليلا يُحيل على موقف الكاتب، وليس موقف الأبطال، لتوليد تصور شمولي حول هذا الموقف، فإن كان يختلف مع توجه باختين في حصره الأيديولوجيا داخل الرواية في المستوى الأول، يجعل الكاتب صاحب موقف حيادي في **الروايات متعددة الأصوات (Les romanes polyphonique)**[3].

---

[1] حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 75.
[2] المرجع نفسه، ص 78.
[3] المرجع نفسه، ص 35.

3.3.3 في **ارتباط الشخصية بالمكان:**

يعتبر (عائد إلى حيفا) في انفتاحه السوسيوتاريخي مرجعا سرديا، ووثيقة أساسية في النضال الفلسطيني لاستعادة حدود البلد المغتصبة بعد ثورة 65م، فأنسنة التاريخ إشارة إلى بداية الوعي بالأرض وبرجعية نكبة 48م، وآثارها على الجيل الذي ترك الأرض خلفه، بعد أن صنع المحتل حدودا وهمية **(ما قبل 48م، ما بعد 48م، ما قبل 67م، ما بعد 67م)**، من أجل فض العلاقة الإنسانية والتاريخية بين الإنسان ومكانه. فارتباط السرد بقضية الأرض ارتباط إنساني يجسّد قيم الثورة على الراهن، وتعرية وضع الإنسان المسلوب، لأن سلب المكان بعد 48م وإبعاد الفلسطيني عن أرضه وهويته في الشتات ومخيمات اللجوء، حيث يتحدث النص بعد تكوّن إستراتيجية جديدة في وعي الفلسطيني بعد أحداث ثورة 65م، والمخلفات النفسية والاجتماعية بعد نكسة 67م، وانحسار المد القومي العربي، عن محاولة جديدة للعودة واستعادة المكان والإنسان روائيا، لأن كاتبا مثل كنفاني لا يسعى إلى استعادة المكان (في البناء الفني)، إنما يمر عبر مشهدية السرد إلى تفعيل العودة إلى الأرض الفلسطينية وإنسانها، لأن ارتباط الأرض والإنسان في معمارية النص تشكيل جديد لعلاقة النص بالإنسان، وإعطائه أولوية البناء الاجتماعي والتاريخي. ولذا نكون أمام فرضية أساسية في انفتاحية (عائد على حيفا) تتحدث أن صناعة التاريخ ضمن أنساق اجتماعية فلسطينية يكون في الأساس بارتباط **البنية السوسيولوجية (الإنسان، المكان، التاريخ)** بالرواية .

وشكّل ارتباط الإنسان بالأرض في فلسطين في الشكل الأدبي عامة والسردي خاصة نصا مُقاوما للآخر، في رؤيته الاستلابية لفلسطين، حيث لم يكن هذا الاستلاب حلقة متصلة في سلسلة الغزو الاستعماري الذي تعرضت له الأرض، ولم يكن مجرد عدوان عسكري استيطاني، إنما نفي للفلسطيني. فحاول الأدب الذي كوّن مرجعيته بما يتصل بالثقافة الفلسطينية من أرض الشتات وحالات الاغتراب التصدي لمحاولات النفي، فقدّم رصيدا فنيت وتاريخيا للأدب العربي خاصة، فمن المهم الإشارة إلى أن هذه السمات التي وفرتها ثقافة الأرض المحتلة لنفسها، لا تشمل مجمل الأدب الفلسطيني، أو مختلف فنون القول فيه، إنما تكاد تكون خاصة بالشعر كثيرا وبالقصة أقل؛ فعلى الرغم من أن سنوات الخمسينيات شهدت ولادة الأدب المُقاوم داخل الأرض المحتلة، لأن أدباء تلك المرحلة نهضوا بدور تحريضي بارز في الحياة السياسية، لكن الرواية لم تقم بالدور نفسه الذي نهض به الشعر والقصة إلا بعد انطلاقة الكفاح المسلح، وربما إلى ما بعد النكسة الحزيرانية، حيث نسجل في (عائد إلى حيفا) رؤية كنفاني للعودة والانتماء وجيل 48م، وكيفية الطرد التي تمت من فلسطين، وتشكيل الحدود الوهمية التي تكبّل انتماء الفلسطيني إلى

أرضه[1]. ويذهب **محمد البطراوي** إلى أن أدب ما بعد النكسة في فلسطين لم يبد استجابة كافية لأشكال الحياة جميعا داخل المجتمع الفلسطيني، حيث انتهى محمد شقير إلى أن مستوى ما كُتب لا يوازي حجم المشكلات التي يواجهها الناس في الأرض المحتلة، وهذا لا يعني نفي تلك الجهود التي نهض بها الأدب الفلسطيني الرازح تحت الاحتلال، والرواية على نحو خاص في مقاربة الواقع الفلسطيني بأشكاله المختلفة، لأن مشكلاته كانت الدافع إلى الكتابة، وهي الغاية من الكتابة عند معظم روائي الأرض المحتلة في المرحلة التي تلت نكسة 67م، وأيضا قضية الأرض المسلوبة كانت السمة المميزة لذاك الإنتاج، والذي بدا من خلالها وكأنه أناشيد في حُب الأرض والارتباط بها كلا وأجزاء[2].

ورصدت الرواية الفلسطينية في تجلية علاقة الفلسطيني بأرضه أنماطا بشرية واجتماعية واسعة، حيث توزّع اهتمامها بين مختلف مكونات المجتمع. فمن أبرز القطاعات التي حرصت على تصوير علاقتها بالأرض وبقضية وطنها عامة؛ **الفلاح، والإقطاعي، والمختار، ورجل الدين، والمقاتل، والمثقّف، والمرأة، والصهيوني**، حيث اتسمت مقاربتها بالخصائص الآتية:

- **أكّدت التصاق الفلاح الفلسطيني بأرضه، والتوحد بها لمواجهة أعدائه، فهي ما يعني وجوده وشرفه. كما صورته مكافحا وعنيدا، ومثّلت لعلاقته بالأرض بالشجرة التي تمتد جذورها عميقا في التراب.**
- **استطاعت أن تسدّ نقصا في الدراسات التي عُنيت بالتركيب الطبقي للمجتمع الفلسطيني قبل النكبة، وأن تملأ فراغات تلك الدراسات فيما يتصل بالإقطاع خاصة، ومن أبرز الخصائص التي ميزتها، تعريتها لأساليب الإقطاعي في ابتلاع أراضي الفلاحين، عن طريق التزوير والقروض والسلب، وكشف أساليب تعامله مع المحتل.**
- **قدّمت ثلاثة نماذج لشخصية المختار؛ الأول كما يتجلى في المرحلة الممتدة ما بين نهاية الاحتلال العثماني وقبل النكبة. والثاني مرحلة ما بعد قيام الدولة. أما الثالث فيحيل إلى صورتها في مخيمات اللجوء الفلسطيني، وقد عني الأغلب الأعم منها بالنموذج الأول، بسبب توجه أكثره إلى تلك المرحلة، وانتهى الأغلب الأعم إلى أن شخصية المختار مكنت الإقطاع من إحكام قبضته على أراضي الفلاحين، وإلى ذيليتها وتبعيتها له، وقيامه بدور الوسيط في كثير من الأحيان بينه وبين أولئك الفلاحين الذين كانوا يضطرون إلى بيع أراضيهم تحت ضغط الحاجة. وأصبح يُسمى المختار رئيس**

[1] نضال الصالح، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية)، اتحاد الكتاب العرب، سنة 2004م، دمشق، سورية، ص 80.
[2] المرجع نفسه، ص 81.

المجلس المحلي، فقد كشف عن تواطئه مع سلطات الاحتلال الصهيوني، وتمكينه من ابتلاع ما تبقى من أراضي الفلاحين الفلسطينيين.

وتناولت الرواية التي عنيت بالنموذج الثالث الدور القمعي الوسيط، الذي قام به مخاتير المخيمات الفلسطينية ما بين الأنظمة، التي لم تكن تسمح للفلسطينيين اللاجئين بالعمل السياسي، وتمنع التحاق الشباب بحركة المقاومة.

- **أكّدت الروايات التي تهتم بقضية الأرض الفلسطينية انتماء رجل الدين الفلسطيني إلى قضية وطنه ودفاعه عن أرضه، إضافة إلى علاقة القداسة التي ميّزت رجل الدين، واعتباره شكلا من أشكال الإيمان.**
- **اتسمت صورة المُقاتل في رواية الأرض الفلسطينية بتعبيرها عن عدّة أجيال؛ يمثل منها مرحلة بعينها من مراحل الكفاح الوطني ضد الحركة الصهيونية، فالجيل الأكثر حضورا فيها جيل الأمل، الذي بدأ مع انطلاقة الكفاح المسلح في 1965م، وغالبا ما تجلّت هذه الشخصية فيها مكتملة الوعي وخالصة من شوائب الواقع[1].**

ويرتبط كنفاني بفلسطين الأرض ارتباطا عضويا، حيث تمثّل فلسطين عنده الممارسة التي تشكّل الوعي بمجموعة من الرؤى، التي تمتزج بالأرض دما ونباتات برية، فكل نتاجه السردي والصحفي لقضية استعادة الأرض والتاريخ، وكل مفاهيم العودة إلى مقومات الهوية والانتماء. فكانت العلاقة بين الإنسان والأرض علاقة لا تعترف بقانون النسبية، قد يتغير جزء فيها هنا أو هناك، وقد يتطوّر معنى من معانيها في موقف دون آخر، ولكنها في حقيقتها تبقى رمزا للثبوت والدوام للمرء عند كل منعطف وفي كل لحظة. وتكتسب العلاقة قيمتها أحيانا من وجهة امتدادها؛ فإذا ظلّت في الأرض تتجه نحو الماضي استحالت إلى رومنطيقية خائرة مع الزمن، لأنها لم تكتسب اتجاها مستقبليا، إنما أصبحت أحد شيئين، إما حالة أو قضية. فقد تكون حالة حينما يكون لاجئا في البلاد العربية، وقد تكون الامتداد نحو الأرض المحتلة، وهنا يصبح الإنسان قضية، وهو الطرح الذي اعتمده نص (عائد إلى حيفا)[2].

وركّزت **رواية الأرض** على عناصر الربط إلى فلسطين المحتلة، بالتركيز على إعادة علاقة الإنسان بالمكان والزمن، حيث اهتم كنفاني بأنسنة الجمادات ومنحها طابعا عربيا في السرد، لبث حوار جديد، من خلال نقل الواقع بشكل ذهني في البحث عن الأرض، ووصف ردود أفعال الشخصيات تجاه الأحداث المحيطة بها، ليصل إلى تأثير المكان الذاكرة الجديدة. لينتقل تأثيره

[1] نضال الصالح، نشيد الزيتون، ص 140 - 141.
[2] إحسان عباس وآخرون، غسان كنفاني إنسانا وأديبا ومناضلا، ص 34 - 35.

إلى الإنسان بحضور الصور الذهنية، فالمكان في النتاج الفلسطيني يشكّل وحدة بنائية مركزية، من خلال الدور الذي يمكن أن ينهض به في تعميق الموضوعات التي يعالجها، والمعنية في أكثرها بعلاقة الفلسطيني بأرضه، أو على نحو أكثر شمولا بمفردات بيئته الفلسطينية، التي تجسّد فيها صلته بقضيته الوطنية من جهة، ووعيه بطبيعة صراعه مع عدوه من جهة ثانية[1].

وقدّمت (عائد إلى حيفا) علاقة الإنسان بالأرض في حضورها السوسيوتاريخي، فهي تصوير لمرحلتين زمنيتين مختلفتين، يمتد بينهما التاريخ مسافة عشرين سنة، مغيّرا في أحوال الإنسان والمكان، حيث ينشئ علاقة جديدة غير طبيعية بين المكان القديم، الذي يتمركز في ذاكرة الزوجين، تتحدد معالمه بين الشارع والبيت والمدينة وأجزاء صغيرة من الريف، لتكوّن من هذا الركام صدمة المكان الجديد بصفاته الطاردة؛ ففي غمرة البحث عن المكان المفقود يتعرض الكاتب إلى صورة من نمطية الطرد والتغريب لشخصياته البطلة، يمزج فيها بين الاجتماعي والتاريخي، في توصيف الحركة الذهنية للشخصية في تقلبات المكان.

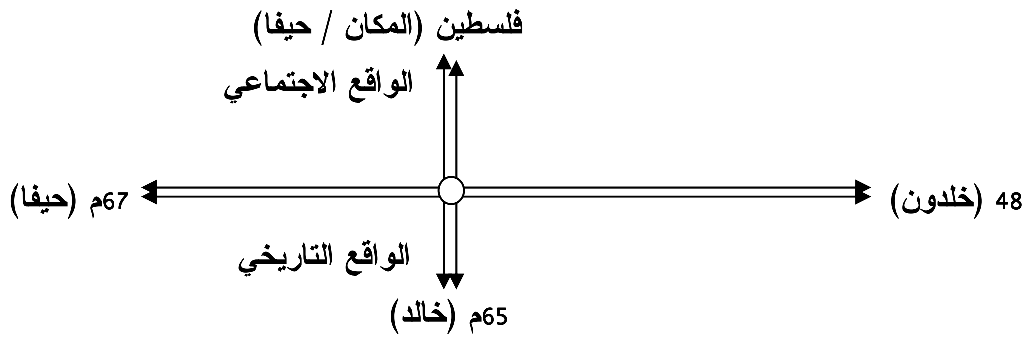
ويقدّم كنفاني بعد النكبة معالم شخصية (سعيد)، وهي تتخبط بين متغيرات التاريخ وحياة المجتمع الفلسطيني الرازح تحت ضغط البحث عن الأرض، وإمكانيات اللجوء الجديدة في أرض الشتات والاغتراب، فالصورة المقدّمة كلية تحمل دلالات اجتماعية واقعية، يتزامن فيها التاريخي والاجتماعي؛ فجاءت ملامح (سعيد) رجلا مثقفا، معبأ بوعي تاريخي حضاري، ليعطي انطباعا أيديولوجيا حول الشخصية، "**فهو طوال الطريق كان يتكلم ويتكلم ويتكلم، تحدّث إلى زوجته عن كل شيء، عن الحرب وعن الهزيمة وعن بوابة مندلوبوم التي هزمتها الجرارات، عن كلّ العدو الذي وصل إلى النهر والقناة ومشارف دمشق خلال ساعات، وعن وقف إطلاق النار، والراديو، ونهب الجنود للأشياء والأثاث، ومنع التجول (...)**"[2].

فالواضح من العبارة السردية أن تصريح الشخصية يُعطي انطباعا حول درجة الوعي التاريخي والاجتماعي، لأن ألفاظ (**الهزيمة، الحرب، وقف إطلاق النار**) إشارات أيديولوجية على تكوّن الوعي عند (سعيد)، ونقله للوعي الكلي للجماعة التي ينتمي إليها. فهو في الحقيقة الوعي الفلسطيني الجديد بعد ثورة 65م، وتأكيد مسار العودة بعد تخلي جيل 48م عن فلسطين، واستسلامه للحدود المفروضة، تماما كما في شخصية (صفية)، غير أن نمو هذا الوعي لم يأت بالنتائج التي تؤكّد حالة الجدّية فيه، فالأحداث تكشف نفي بعض صفات المثقف عند (سعيد)، من خلال الصدمة التي تعرّض لها في فقد الأرض وإنسانها الأول. ولذا يصوّر كنفاني في (سعيد)

[1] نضال الصالح، نشيد الزيتون ص 159.
[2] الروايات، ص 342.

المثقف الذي فقد فلسطين، ولم تشفع لنا تعبئته الأيديولوجية في مواجهة تفاصيل المكان الجديدة، فتحوّلت علاقته به إلى نفي وهروب وهجرة من المكان الأنيس في الذاكرة، إلا أن تكوين الكاتب الأيديولوجي عبّر عن تمسك الفلسطيني بوهم الماضي وأشياء تشكّل الذاكرة الفردية والجماعية للفلسطيني، واعتباره الأرض مجرد أشياء تُؤثث منزله الزوجي وأزقة مدينته الصغيرة والراعبة.

وانعكست ثورة 65م في تغيير مسار العودة إلى **(حيفا الذاكرة)**، في رفض (دوف) العودة إلى والديه الحقيقيين، والاكتفاء بالتربية اليهودية، وهذا ما أدى إلى تعديل شعور البطل ونظامه الاجتماعي الجديد، فالواقع بعد **النكسة الحزيرانية في 67م** وقبلها بعشرين سنة جعلا من التعبئة السوسيوتاريخية سبيلا للعدول عن الرؤية النفسية والاجتماعية لمدينة (حيفا)، و(خلدون) من باب الألفة، ليصنع الكاتب حدا لتخبّط شخصيته، ويستدل على مشروعية الأرض بالمتبقي (خالد)، لأنه الحل التاريخي لاسترداد الأرض. ولذا تزامنت الرؤية التاريخية الجديدة بعد 67م في الواقع والنص، حيث تشكّل في الأدب ما يُعرف بالمقاومة **(الأدب المقاوم)**، الذي يرتبط بالمكان ويحاول أن يربط أحداثه بالرؤية المكانية الجديدة لفلسطين. فتوصل (سعيد) إلى أن ضياع (حيفا) ليس نهائيا **(في الجغرافيا والتاريخ)**، فقد يكون روائيا وفنيا، حيث سعى بعد تعديل شعوره الداخلي ونظامه السوسيوتاريخي إلى اعتماد خطاب القتال والفعالية، كالآتي:



حيث وصلت نسبة الوعي لدى شخصيات الرواية اعتمادا على الواقع الفعلي بعد نكبة 48م وإفرازات ثورة 65م ونكسة 67م إلى حفر وعي جديد، لتغيير صورة المكان النمطية، وإعطاء مفهوم جديد للمكان المسلوب، حيث يقول كنفاني أثناء إدراك الزوجين أن الانتماء لا يكون في أشياء البيت الأليف: "**(...) وبدأ ينزل السلم محدّقا بدقّة إلى كل الأشياء، وقد بدت أقل أهمية مما كانت قبل ساعات، وغير قادرة على إثارة أيما شيء في أعماقه، وراءه كان يسمع أصوات خطى صفية أكثر وثوقا من قبل أهمية مما كانت**"[1].

[1] الروايات، ص 413.

وتقدّم الرواية نموذجا آخر لارتباط الشخصية بالمكان، فالتاريخ الذي استندت إليه يحفر في وعي خروج اليهود من أوروبا، هربا من مجازر الألمان في بولونيا، حيث العلاقة هنا فرار من المكان الدمار إلى المكان الملاذ؛ ففي سرد تفاصيله يظهر الروائي كونيا في التعامل مع المهجرين اليهود، ومنسجما مع الإنسان، فيقدّم تبريرا على استلاب بيت (سعيد)، وتقديمه للعجوز "مريام"، التي تملّكته برضيعه الصغير. وهنا تبرز الرؤية الكنفانية التي اعتبرت الإنسان قضية أكثر شمولية، لا تعترف بحدود الأيديولوجيات والديانات والانتماءات البشرية، بل تركّز على تجلية صراع الإنسان مع الإنسان والتفريق بين ما هو إنساني ولا إنساني. فالوعي الاجتماعي للكاتب بالهجرة القسرية لأبناء شعبه، ينطبق مع هجرة اليهود من أوروبا الشرقية نحو فلسطين وأمريكا، وهذا الوعي تبريري، منطلقه حركة التاريخ، فصورة قتل الشاب العربي من المنظمة الصهيونية **(الهاغاناه)**، وإلقائه في العربة، وتأثر (مريام) من دموية المشهد علامات على أن أيديولوجية النص ترتبط بالإنسان، وتحاول أن تستعيد الأرض، المكان، البيت دون إلغائه.

وبدا الحوار بين الابن والأب حول تخليه عن البيت والرضيع جوازا يغلب عليه استرجاع الماضي، وربطه بحركة الحاضر، دون التسليم بحق الانتماء إلى الأرض، فـــ(سعيد) يقول: "**ليس ثمة ما يُقال بالنسبة لك، ربما كان الأمر كله حدثا سيء الحظ، ولكن التاريخ ليس كذلك، ونحن حين جئنا هنا كنا نُعاكسه، وكذلك أعترف لك حين تركنا حيفا، إلا أن ذلك كلّه شيء مؤقت (...) يبدو لي أن كلّ فلسطيني سيدفع ثمنا، أعرف الكثيرين دفعوا أبنائهم، وأعرف أنا الآخر أنني دفعت ابنا بصورة غريبة، ولكنني دفعته ثمنا**"[1]. فالواضح من الجواب التبريري الحالة التاريخية في تخلي الجيل الأول عن أرضه (قسرا)، واعتبارها أشياء، غير أن المسار التاريخي للوعي الفلسطيني بقضيتهم يصل ذروته في السرد، حيث الوطن ليس البيت، ولا ريش الطاووس، إنه قضية، هو أن لا يحدث ذلك كله، فيكتشف (سعيد) استحالة الحوار وضرورة القتال، فأبطال (عائد إلى حيفا) مجرد حالات تسمح لكنفاني أن يُعلن القطيعة والالتحام بالثورة، الماضي القريب يجب رفضه رفضا عمليا، والرفض العملي يبدأ مع طريق الثورة، ولأول مرة يظهر الإسرائيلي واضحا، وعنده مشاكله، فــ(مريام) الهاربة من (أوشفيتز) إنسانة طيبة تتقزز من تصرّفات الهاغاناه، ولا تريد البقاء في فلسطين، تتحوّل إلى مجرد حالة، الصراع يُنهي إنسانيتها، والإنسان هو مسار تاريخي في نهاية الأمر، لأن صوت كنفاني الحاد يطغى على

[1] الروايات، ص 413.

الطابع الفني لـــ(عائد إلى حيفا) استسلاما، لكن في صوته تتحد معالم القضية كحد السكين، والأحلام القديمة تتحطم، لأن الزمن زمن الفدائي (خالد)، وليس زمن الأستاذ (سعيد).

وتنتهي في الرواية رحلة كنفاني إلى فلسطين، فتسجل عبر أبطال قصصه المأساة إيقاعها، واقعها، وطريقة الخروج، إنها تتواكب مع القضية، حتى ليصعب التمييز بينهما بشكل حاد، كنفاني الأديب والفنان يتخلى عن ذاتيته ويذوب في نهاية المطاف في بحر الجماهير، وعندما يموت يتناثر على أرض الوطن مثل جميع أبطاله، فالأرض تضم الجميع، والوطن هو طريق الوصول إليها[1]. وليس من الصعب أن نتبين أن العودة إلى (حيفا) عودة إلى الهوية الضائعة، أو المهددة بالضياع، فالمغتَصب ليس أرضا فحسب، إنما كيان وانتماء إنساني، تمثّل فيه (حيفا) جزءا أساسيا، لكن ما يميز الرواية أنها لا تطرح حلاً، أو تصوّرا سهلا للمعضلة، إنما **تُؤشكلها وتُؤزمها**، لتخرج بقراءة أكثر إحساسا، بما يكتنف وجود الإنسان وعلاقته من مآزق وأخطار، فالابن الذي تركه أبواه في (حيفا) بعد أن أسمياه (خلدون)، يتضح أنه لم يعد لا ابنا ولا (خلدونا)، إنما فتى تبناه عجوزان يهوديان، هوّدته المؤسسة الصهيونية، ولم تعد لهما به صلة، فنحن مدعوون إلى تصوّر التحوّل الذي أصاب المكان؛ لأن ثمة علاقة ذات ظلال مُرعبة بين (خلدون) و(حيفا)، لأن انمحاء هوية الإنسان يلمّح إلى انمحاء هوية المكان على النحو الذي تفصح عنه أسئلة الأب المُمضَّة، وهو يجلس في الشقة التي كان يملكها، فآلت إلى عجوزين يهوديين، يحتلان تكوين ابنه السابق ومعه الشقة و(حيفا) والوطن، يقول (سعيد): "**سألت ما الوطن؟ وكنت أسأل نفسي ذلك السؤال قبل لحظة، أجل ما الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاووس؟ صورة القدس؟ صورة القدس على الجدار؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ ما الوطن؟ إنني أسأل فقط**"[2].

---

[1] إحسان عباس وآخرون، غسان كنفاني إنسانا وأديبا مناضلا، ص 127 - 128.
[2] الروايات، ص 405.

وليست مشكلة الهوية مشكلة (خلدون) الذي صار (دوف)، إنما مشكلة أبويه وما ينتميان إليه، فعدم استطاعتهم استعادة (خلدون)، يعني عدم قدرتهما على العودة إلى ما كانا عليه، وعدم قدرة فلسطين أن تعود إلى ما كانت عليه، ليس بالضرورة من حيث هي كيان جغرافي موحّد، وإنما من حيث هي منتمى إنساني. فكان السؤال عن ماهية الوطن[1]: "(...) **وإن ذلك يحتاج إلى حرب**"[2].

---

[1] سعد البازعي، تقاطعات المدن والهويات (كنفاني وسيبالد)، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي، ص 422 - 423.

[2] الروايات، ص 412. فالعبارة السردية هي المخرج السوسيوتاريخي لقضية الأرض، حيث انتقال البنية الكلية التاريخية والاجتماعية من الجماعة القومية، التي مرت على مراحل إلى **الذهنية الكنفانية**، في الأساس المخاض الطويل الذي مرّ به جيل فلسطين القومي، في نظرتهم إلى فلسطين الهوية، لتصل الرؤية إلى جوهر الفعالية، وتستقر على درب المستقبل والجهاد، مثلما انتهت إليه الرواية. وهذه الرؤية الأيديولوجية تكوّنت بعد مسار تاريخي واجتماعي، جاء بسرد تفاصيله الواقعية، التي مزجت بين الواقع والتخييل، لتكوين رؤية الكاتب نحو القضية كما يوضحه الجدول:

اليوم	الشهر	السنة	الحدث	الصفحة
3	حزيران	1967م	* دخول سعيد إلى مدينة حيفا بسيارته. *الهجوم على المدينة. ومغادرة سعيد فلسطين	342
21	نيسان	1948م	*يسلم خلدون إلى مكتب الوكالة اليهودية.	346
29	نيسان	1948م	*دخول إفرات كوشن وزوجته مريام برفقة موظف من الوكالة اليهودية إلى بيت سعيد واستلام الطفل خلدون.	371
30	نيسان	1948م		381

4.3.3 في تحوّل نفي الذات عن الأرض إلى اغتراب وقهر:

كان لنفي الذات الفلسطينية عن أرضها وتاريخها بالغ الأثر في تكوين شخصية المغترب، فالواضح أن تهجير الفلسطينيين عام 48م محاولة لتغريب الفلسطيني عن أرضه، ومحاولة لمسح الإرادة عن الفلسطيني، فيتكوّن شعور بعدم الانتماء واللاوطنية.

ويسعى كنفاني في بنية نصه الانفتاحي أن يعالج حالات التغريب، وتحول شعور الانتماء إلى شعور طارد وسلبي، لا يحقق الفلسطيني شيئا من ورائه، لأن سنوات اللجوء التي قضاها بعيدا عن الوطن جعلت ذاكرته تحيف عن العلاقة بينه وبين الهوية والانتماء، لأن حالات النفي الجماعية تجسيد لهذه الفكرة، وطرح الرواية حول ذاتية نفي (سعيد) تأكيد على قولنا، حيث يقول: "**إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني**"[1].

ونعني بالاغتراب (**L'aliénation**) عند هيغل العالم الموضوعي الذي يمثّل الروح المغتربة، وغاية الفلسفة أن تقهر الاغتراب، عن طريق المعرفة وتقدم الوعي. وعدّه ماركس متأثرا بهيغل فكرة أساسية تتلخص في أن يفقد الإنسان ذاته ويصبح غريبا أمام نفسه، تحت تأثير قوى معادية وإن كانت من صنعه كالأزمات والحروب، ففي حال الاغتراب يستنكر الإنسان أعماله ويفقد شخصيته، فيدفعه إلى الثورة لكي يستعيد كيانه[2]. ويعني به كذلك حالة **اللاقدرة؛** بمعنى "**أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته، وكي يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى، فلابد من تجاوز عجزه، بالتغلب على نفسه وبالسيطرة على مخلوقاته**"[3].

ويسمح اغتراب العائد بتمييز عديد المظاهر في الوجود الحقيقي، لأن حالات النفي التي تكونت في الرواية تسمح بمعاينة العجز عن مسايرة الواقع ومعاداته، وانكفاء الشخصية على ذاتها، وانغلاقها عن الخارج، بسرد أحاديث ذهنية تحاول من خلالها تبرير الحالة، لأنها انتقال من حالة جماعية إلى حالة فردية، بدءا بالتوتر النفسي، وتشرذم اجتماعي في الحياة الواقعية. ولذا تشعر الشخصية التي تتواجد في أمكنة طاردة بنوع من الاضطهاد والرفض التام لكل المواصفات المتعارف عليها، مع نمو متزايد للقطيعة بين مكونات العالم الداخلي للشخصية، وبين المكونات الأخرى التي يتم فرضها بشروط الخارج، وبما تُمليه من مواصفات. فهذا المفهوم هو الأكثر دلالة والأعظم مأساوية في الأدب الفلسطيني عامة والرواية الكنفانية خاصة، حيث البطل المأساوي في حالات حنق، لنفيه عن الأرض الأليفة، وتشكّل حالات الضياع

---

[1] الروايات، ص 343.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، سنة 1983م، القاهرة، مصر، ص 16.

[3] حسين محمد علي، البطل في المسرح الشعري المعاصر، مطابع الأهرام، د.ط، سنة 1991م، القاهرة، مصر، ص 157. نقلا عن صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 42.

والاضطهاد في رؤية المكان يتحول إلى الآخر، ليصبح بلا قدرة ذهنية في تصوّر الأحداث وقراءتها بصورة ذاتية[1].

ويُعد حديث الرواية عن الاغتراب من البدايات الأولى في النص السردي الفلسطيني العربي خاصة، نظرا لحالات الفقد التي يعانيها الفلسطيني، بعد عمليات اللجوء والتهجير التاريخية، وإن لم يحظ الاغتراب بجهد فكري عربي عامة إلا بعد انتصاف القرن ٢٠م، لأن تركيبة العربي الاجتماعية والفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية لم تأخذ بأسباب الحضارة، والتي من بين شروطها شعور الكتاب بالاغتراب في المجتمع، كنوع من الفراغ الفكري والتاريخي الذي يتخبط في فلكه المجتمع، وينعكس بصورة جلية على المثقف؛ فالصراعات الشخصية التي تجري في المجتمعات تعكس الحالات الواعية واللاواعية، لأن ظاهرة الاغتراب معقّدة، ومضمون دال على ما في رحم المجتمع من تناقضات وألوان وصراع، وأمشاج متعدّدة الاتجاهات والرؤى، آملة وحالمة وعاملة، استدعتها متطلبات الحياة على اختلافها، لتؤثر هذه المتطلبات على فكر الإنسان وسلوكه واتجاهاته ورؤاه[2].

ويُعدّ الاغتراب ظاهرة قديمة تتعلق بلحظات التكوين الأولى للإنسانية، فالفلسطيني يعاني من سلسلة متنوعة من المخاوف، فهو يواجه الخوف من الاستعمار، ومن الصهيونية، والخوف من القهر، ومن السلطة، ومن الضغوط، وأجهزة الأمن، ليصاحب كل خوف ألوان من القهر، والقمع، والإكراه، والتعذيب، مما تؤدي إلى أن يصبح الإنسان مغتربا في أرضه ووطنه في نسيج الحياة الاجتماعية والثقافية، وهي تأتي نتيجة لإفرازات شتى، تتمثل في القمع التاريخي، والسياسي، والأخلاقي، والتربوي، والاقتصادي[3].

وقدّم **ريتشارد شاخت (Richard Schacht)** في كتابه **(الاغتراب L'aliénation)** صورا متعددة للاغتراب منها الاضطراب العقلي، وفتور العلاقة الفردية مع الآخرين، الاغتراب عن النفس، الشعور بالعجز، اغتراب الوعي، إبداء الارتياب واللامبالاة، انفصال الناس عن شيء ما، انتقاد التضامن مع الآخرين[4].

---

[1] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، ص 43.
[2] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 11.
[3] حماد حسن أبو شاويش وإبراهيم عبد الرزاق عوّاد، الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبر إبراهيم جبرا، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج 14، ع2، سنة 2006م، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، ص 125.
[4] المرجع نفسه، ص 126.

وإهدار السرد لشخصيته (سعيد) المثقفة بعد صدمة الآخر، صورة الاغتراب الحقيقية التي نريد أن نتحدث عنها، غير أن حُكمنا على هذا النوع من الاغتراب منوط في الأساس بحالة البطلة في حديثه الداخلي، حيث "**ارتد إلى الوراء مدهوشا ومطعونا، وأحسَ بدوار مفاجئ يعصف به (...)**"[1]. ولا شك أن الحالة النفسية أفقدت الشخصية ميزانها الثقافي والاجتماعي، حيث أصبحت – كما يرى **هيغل** – تغرّب ذاتها عن طبيعتها الجوهرية، لتصل إلى حد التطرّف في التنافر مع ذاتها وقهرها[2].

ويرى **إدوارد سعيد** – وهو منفي عن وطنه ولغته – أن النفي يعتمد وجوب حب الوطن الأصل وارتباطا حقيقيا به، إذ هو غربة فرضت على الإنسان ولا يمكن الخلاص منها، فالمنفى مُقتَلع من جذوره وتربيته وماضيه. ليشدد على أن تجربة المنفى من بين أكثر التجارب شقاء، فهي خسارة دائمة. وتساءل سعيد عن كيفية تحوّل المنفى إلى طاقة قوية وثرية في نتائجها وفعلها في الثقافة الحديثة؟ ليجيب أن الكاتب المنفي سيظل مُهمّشا، فلا يمكن أن يسلك سبيلا مُعدا له سابقا. وهذه الإجابة ليست لصيقة بالتجربة الفلسطينية لعقوبات شرسة، اقتُلعت وشُردت من أراضيها[3].

ويُوضح **جبرا إبراهيم جبرا** حالة التشرد الفلسطيني قائلا: "**ما يزال الفلسطيني منفيا ومشردا، غير أن صوته يرتفع بالغضب لا بالنواح، فهو يُواجه قوة حديثة شرسة، ويعرف أنه لا بد أن يُغير الواقع وأن تكون له رؤية خاصة في التغيير. لقد خسر الفلسطيني جزءا من عالمه الداخلي. ويشعر أنه سيظل ناقصا ومُشوّها، إلى أن يعود إلى بلاده ويستعيد ذاته. وليس هناك ما هو أكثر سوءا وشقاء من النفي الخارجي، سوى النفي داخل الوطن العربي**"[4]. ويسوق جبرا حديثا بينه بين المؤرخ **أرنولد توينبي**، الذي قال له في بغداد عام 1957م: "**إن طرد الشعب الفلسطيني من أرضه يُشبه طرد الأتراك للمفكرين اليونانيين من بيزنطا عام 1453م، فقد انتشر هؤلاء المُفكرون اليونانيون في أنحاء أوروبا كافة، وشكّلوا عاملا مهما في إنهاء عصور أوروبا المظلمة، وتحقيق نهضتها الحديثة، والتي أصبحت تتشكل حولها حركة الحداثة في معركتها مع القديم في مجتمعات العالم المعاصر كافة.**"[5].

---

[1] الروايات، ص 409.
[2] حسين جمعة، الاغتراب في حياة المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، مج 27، ع1و2، سنة 2001م، دمشق، سورية، ص 24.
[3] حليم بركات، رواية الغربة والمنفى، مجلة فصول (خصوصية الرواية العربية)، ع1، مج 17، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998م، القاهرة، مصر، ص 43.
[4] المرجع نفسه.
[5] المرجع نفسه.

5.3.3 أشكال الاغتراب في عائد إلى حيفا:

لقد تولّد شعور **كنفاني** بالاغتراب منذ بداية حياته، ففي التاسع من نيسان 48م يوم ميلاده وقعت مذبحة دير ياسين، وبانتقاله مع أسرته إلى المنفى، انتقلوا من طبقة اجتماعية إلى أخرى، حيث كان والده محاميا في عكا، وتوقف عن العمل بعد النزوح، فأصبح مع إخوته يعملون بمختلف الأشغال لكي يعيلوا الأسرة المكوّنة من تسعة أفراد، ولكي يكملوا تعليمهم، ومنذ هذه اللحظة الفارقة في حياته، نشأ كنفاني على وعي بحقيقة العلاقة بين القضية الوطنية والقضية الطبقية، وتفتّح وعيه على اغتراب مادي مكاني، صدر عن رحيله عن وطنه، وتنقله بين الأقطار العربية، وعلى اغتراب معنوي اجتماعي نتيجة طبيعية للانفصال القسري عن الأرض. وعمل في سن مبكرة مُدرّسا في أحد مخيمات اللجوء الفلسطينية بسورية، فكان لتجربته التعليمية أثر في ازدياد وعيه بواقع المجتمع الفلسطيني الجديد في المخيمات، من خلال تجربة تعليم الأطفال، فقد كان يتحتم عليه أن يُمارس عمله وفق أنظمة لم تكن تراعي خلفية منفذيها، وتعليمات لا علاقة للمتلقي ببنودها، حيث عبّر بقوله: "**(...) وذات يوم كنت أحاول تعليم الأولاد أن يرسموا تفاحة وموزة، تماشيا مع البرنامج الذي أقرّته الحكومة السورية، إذ أنني كنت أمارس التعليم هناك، وكان عليّ أن أتقيّد بالكتاب، وفي تلك اللحظة عندما كُنت أحاول أن أرسم هذين على اللوح بأكمل وجه ممكن، انتابني شعور بالغربة والغرابة وعدم الانتماء**"[1].

1.5.3.3 الاغتراب النفسي:

إن اغتراب الموجود في النص السردي شكلان؛ شكل نتج عن الهجرة القسرية للإنسان من أرضه، والآخر نتج عن امتلاك اليهودي للأرض تاريخيا وإنسانيا، فقد قام الفلسطيني تحت ضغط **معادلة الخوف والحاجة (الخوف الهستيري من ضياع المكان الفلسطيني نهائيا، والحاجة التاريخية العربية إلى استرجاع قدسية المكان)**، ببناء مكانه من الخارج (أو المنفى). وعملت المنظمات الصهيونية على استقدام اليهود من كافة الدول إلى فلسطين، فقد كان الأمر يتم ببناء المكان (القدس) من الخارج، بِحَث اليهودي المُبعد على استعادة فلسطين، وإن كان الثمن تجريده من إنسانيته لنقص في الانتماء إلى اليهودية.

وأجرى **جدعون جلعادي** في كتابه **(تنافر في صهيون؛ الصراع بين اليهود والأشكناز والسفارديم في إسرائيل)** مقابلة مطوّلة مع يهودية عراقية عن ظروف دخولها إلى إسرائيل عام 48م، حيث تكونت لدى هؤلاء حالة اغترابية شديدة الوقع من صدمة التوقع مما وجدوه في

[1] إحسان عباس وآخرون، غسان كنفاني إنسان وأديبا مناضلا، ص 176، نقلا عن مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مج 26، ع3و4، سنة 2010م، دمشق، سورية، ص 293.

فلسطين: "**كنا نرتدي ملابس السبت، فكّرنا عندما حطّت الطائرة في إسرائيل بأنهم سيُرحبون بنا بحرارة، يا إلهي كم كنا مُخطئين، عندما حطّت الطائرة في مطار اللِد اقترب منا أحد العمال ورشّنا بالدي دي تي كأننا نفيض بالقمل. أيُّ ترحيب هذا!! شعرنا كأنهم يبصقون في وجوهنا عندما نزلنا من الطائرة. حشرونا في قطار شديد الاكتظاظ، حتّى أننا كدنا ندوس على بعضنا (...) في النهاية وصلنا إلى مخيم شعار هعلياه، حيث استوعبتنا عائلات أخرى، بعدها كتبوا أسماءنا وأعطونا أسماء عبرية جديدة؛ سعيد أصبح حاييم، وسعاد أصبحت** تمار. **أنا أسموني أهوفاه.** (...) **أثناء تجوالي بين المخيم سألني عراقي عجوز، قال لديَّ سؤال واحد؛ مهاجرون نحن أم أسرى حرب؟ جَمُد لساني، ولم أستطع الإجابة**"[1].

واتصف تاريخ من يُدعون باليهود العرب (**السفارديم**) برغبة مُشابهة لتطهيرهم من الثقافة التي جاءوا منها، ومن اللغة التي تكلّموا بها، وإلى حدّ كبير من الذكريات التي حملوها معهم. ولذا كانت تنظر هذه المنظومة اليهودية الشاذة إلى مكان العودة الجديد، بتطهير الفلسطينيين عرقيا، فقد أرادوا دولة يهودية خالصة، لا ترتبط بأي إثنيات أخرى. وعلى هذا الأساس لم يكن الاعتراف باليهود الذين وجدوهم عند قدومهم كبشر كاملين خلافا لهم، وكي يصبحوا كاملين، كان ينبغي إعادة صياغتهم، مما يعني بالنسبة لأولئك الناس الشعور بالنفي الجذري أكثر من أي شيء جرّبوه من قبل[2].

وتطرح (عائد إلى حيفا) فلسطينيا صورة انكفاء الذات على نفسها، جرّاء العنف الخارجي الذي تعرض له البطل، فــ(سعيد) بامتلاكه الحس التثقيفي نجده ينتفي أمام العبارة المشهدية (**تنكرني**)، التي تتحوّل إلى اغتراب نفسي، لأن الدلالة العامة للنص تؤكّد أن الفلسطيني نتيجة عنف الآخر سيطر عليه اغتراب حاد، وحالة من الاضطراب الداخلي، تُعلله أحاديث النفس والاسترجاع، وإن كان طريق العودة حمل ارتياحا للبطل، فهو عارف بتفاصيلها التي تركها مدة عشرين سنة، ولكن بمجرد أن يلقى تفاصيل جديدة بعد أن فتحت إسرائيل الحدود، حدث انطواء للذات، وأصابها حالة من الذهول، فتكوّنت تدريجيا أحاسيس الاغتراب للنفس البشرية.

وفي المقابل نجد النموذج الثاني (**الشخصية الثابتة**) يطرح مفهوما عكسيا للاغتراب، فالتاريخ الإنساني يقدّم قراءة واضحة لحالة اليهود بعد التطهير النازي، إذ تشكلت بعد عمليات اللجوء الشهيرة غربة البحث التاريخي عن الأرض الموعودة، فذابت عند الآخر بدخول الوطن الجديد، حيث بدأ برسم تاريخ جديد، من خلال إزالة معالم الفلسطيني عن أرضه، لتتحوّل الأرض بعد

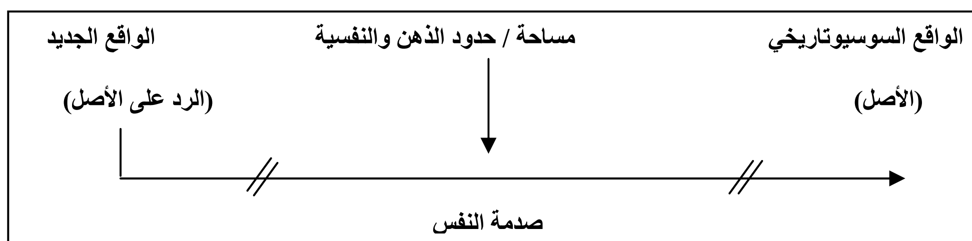
---

[1] غلين باومن، خيال المنفى (بناء المكان الفلسطيني من خارجه)، تر: حسن خضر، مؤتمر أفاق المشهد في فلسطين، جامعة بير زيت، فلسطين، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

دخول (سعيد) المدينة إلى حالة قسرية، لإلغاء سلطة الفلسطيني، فتكون عبارة (سعيد) **(إنها تنكرني) أيقونة إنسانية؛** فاغتراب كنفاني نقله (سعيد) العائد بصوره النفسية الأولى، التي ستتحول إلى حالة اجتماعية قومية، فهذا نقل أمين لانفصال الذات عن الواقع، وشعور باختلافه عن الآخرين، وافتقاد الإحساس بالعلاقة بينهما (وتكوّن شعور سعيد في النص بشعوره بضبابية المكان وعتمة إنسانه)، ومن ثم انعدام الشعور بالقدرة على تغيير الواقع، أو افتقاد القدرة على اكتشاف القيمة في الحياة. وكل ذلك شكّل حالة اغتراب الذات عن الخارج، فهذا اللون من الاغتراب ليس إلا درجة متأخرة في سلم الحالات الاغترابية التي تصيب الإنسان، إذ أنه غالبا ما يكون نتيجة مكانية مادية، وما يترتب عنها من إحساس بالفقد والضياع، أو عن عدم تلاؤم بين الداخلي والخارجي.

ويحمل مصطلح الاغتراب دلالة على أحوال نفسية وعقلية، تتفاوت قوة وضعفا، فقد يعني مجرد الشرود الذهني الناتج عن اهتمام الإنسان بأمور معينة، تُبعده عن ذاته، ويتيه بها عن نفسه، كما قد يعني فقدان الحس أو غياب الوعي. فالمقصود من تحوّل الاغتراب النفسي إلى اغتراب اجتماعي، ليس الخروج عن القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع، وإن كان الاغتراب موجودا في الواقع، وإنما المقصود تحوّل حالة الشخصية إلى رفض لقيم دون أن يكون منها أي قصد للإلغاء، حيث أن تغير الواقع السوسيوتاريخي انتقل في الأولوية إلى تأثير على ذهنية الشخصية، التي تعمل وفق الحوار الداخلي المونولوجي على إعادة صياغة ونمذجة واقع جديد، قد تحاول فيه الرد على الواقع الذي هزمها، فتتكفئ على نفسها، بسبب الانهزام أمام الحقيقة[1].
ويمكننا تمثيل المسار الاغترابي في الشكل الآتي:



[1] مريم جبر فريحات، الاغتراب في أعمال روائية لغسان كنفاني، ص 306.

2.5.3.3 الاغتراب المادي – المكاني:

نقلت الرواية صورة المكان الكبير في هيأة مدينة صغيرة، حيث يتحوّل المكان بجغرافيته المعقّدة وتكوينيه السلطوي على الإنسان، يتعلق بانعدام الكيان المادي، الذي يمثّل سوسيوتاريخية الإنسان، فـــ(حيفا) بعد عشرين سنة ليست هي (حيفا) قبل هذا التاريخ، ففي هذه المرحلة نجدها في التخييل السردي تُلقي بظلالها على (سعيد)، إنه يمتلئ بالحالة التثقيفية ويكتسب مزيدا من الاستقرار الذهني. ولكن تغيرت المدينة بعد التهجير، إذ أصبح المكان مجرد ذاكرة، تحاول استذكار صور البيت الأليفة، فهكذا يرتبط الفلسطيني بأرضه، مصدر انتمائه، بعلاقة معنوية – مادية، لأن الحضور المادي ينقل هذه الحالة إلى درجة مناسبة من الأريحية في تلقي الحدث، أما الغياب المكاني المادي فيُخلخل البناء النفسي والاجتماعي للإنسان.

وفي عودة الفلسطيني إلى ما بعد حدود 48م، عودة يحمل فيها علامات الزيف والهلامية، فقد تغيرت صورة الأرض والبناء والجغرافيا عامة، وبدت الأرض للفلسطيني ناكرة وطاردة له، بسبب سقوط العلاقة المعنوية عن مادية الأمكنة. ففي انفتاحية الدلالة الروائية يقدّم كنفاني رؤيته في الموضوع، حيث الأشياء أغلبها موجودة في بيت (سعيد)، لكن وجود الآخر زاد في اتساع حدود اغترابه عن المكان المادي، حيث يصوّر مشهد دخول البيت بقوله: "(...) **وبدآ يصعدان دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستخصه وتفقده اتزانه: الجرس ولاقطة الباب النحاسية، وخربشات أقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الأكف، وشبابيك المطاطب، ذات الحديد المتصالب** (...)"[1].

وتشكّل (حيفا) بعد عشرين سنة المكان الاغترابي، الذي يكشف أثره في التكوين النفسي للشخصية، حيث يعمل بماديته الاغترابية على تشكيل علاقة الذات بالواقع، فلم يكن غريبا أن تنعكس الحركة الشعورية على تقنيات السرد الروائي عند كنفاني، بل هذه الحركة تكاد تكون العنصر الفاعل في تكوين الحكاية في الرواية، فقد لجأ إلى جملة من التقنيات التي تنقل حركة الداخل على حركة أشد عنفا وأبعد أثرا في حياة الشخصية، لأن بناء النص يتوافق مع المضامين الإنسانية التي تطرحها روايات كنفاني عامة في وحدة عضوية، تؤكّد أن اختيار البناء الذي تقوم عليه هذه الرواية أو تلك شيء لازم لا يمكن لبناء آخر غيره أن يُحقق له قدرته على توصيل

---

[1] الروايات، ص 363.

المضامين أو الإقناع بالواقع، الذي يطمح الأديب للتعبير عنه، وتحقيق التأثير الذي ينشد في قارئه[1].

ويكشف السرد في حركة اغتراب إنسانها عن المكان الأثر التاريخي لنكبة 48م عن واقع القهر، الذي يعاني منه الفلسطيني بدخول الآخر واستيلائه على ملكيات هويته، ففي تجسيد حالة القهر نجد أن (عائد إلى حيفا) تشترك مع الرواية الفلسطينية عامة بتصوير تخييلي ترصد فيه الواقع وتجلياته المكانية والحديثة، وتسرده في محاولة جادة لربط الماضي بالحاضر والمستقبل. فنجحت الرواية الفلسطينية في تكوين سجل للشعب المنكوب، حتى يتمكن الجيل الجديد من قراءة الماضي ومعرفته، لفهم الحاضر، والوقوف على الأسباب التي تقف وراء ما فيه من آلام ومحن وأحزان. فهي ليست وليدة اللحظة بل ممتدة إلى بداية النكبة، حيث قدمت الرواية للشعب الفلسطيني الرؤية الكاملة، والفهم العميق في التعامل مع الراهن، واتخاذ القرارات الحاسمة المصيرية، فيما يستجد من قضايا معاصرة نمت وتطورت وسارت معه في حله وترحاله، منذ بداية مشواره الطويل، حتى آخر محطة في ليل المنفى والشتات[2].

وسيطرت نكبة 48م على أغلب الروايات العربية عامة والفلسطينية خاصة، حيث نقلت صورا متعددة عن واقع الشعب المقهور، والمهاجر من أرض إلى أرض أخرى يجهل تفصيلها، والسمات السياسية للإنسان البعيد عن وطنه، وتحوّل الإنسان إلى عدو، مثلما حدث في الرواية، حيث أبرز كنفاني في الرواية الجانب الإنساني للقضية الفلسطينية، المتمثل في استيلاء المُحتل على الأرض والإنسان. ولذا نجح الكاتب في تقديمه بعيدا عن الخطابة، أو المباشرة، أو الحشو، خاصة فيما يتعلق بدور الإنجليز في تسليم (حيفا) لليهود، وفي استرجاعه للماضي، وربطه باللحظة الراهنة، حيث تناولت الرواية أحداث النكبة من زاوية تاريخية، بسقوط المدن واستلام الأبناء والبيوت من الوكالات الصهيونية، وعمليات نقل اليهود إلى فلسطين، وما حدث خلال سقوط فلسطين من مذابح رهيبة، عجّلت في أمر هذا السقوط الذي حدث في معظمه زمن البريطاني.

[1] كريم مهدي المسعودي، غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف الرؤية المستقبلية في الرواية، دار أسامة، د.ط، سنة 2000م، عمان، الأردن، ص 29. نقلا عن مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، ص 321.

[2] حسين محمد حسين صليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو 1992م، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور يوسف موسى رزقة، سنة 2008م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، ص 32.

6.3.3 في تحوّل الاغتراب والقهر إلى مقاومة (تثوير النص):

يعتبر أدب كنفاني الروائي أدبا إنسانيا كونيا، حيث أن حديثه عن التهجير الفلسطيني هو حديث عن حالة إنسانية، فالإنسان لديه قضية والشعب مدرسة تُربّي الإنسان وتعلّمه كيف يحقق ذاتيته وإنسانيته في وقت النزاع والحروب.

وتطرح (عائد إلى حيفا) صورا للقهر الإنساني الداخلي والخارجي، بعد سرد مسار تاريخي معلوم في حياة الفلسطيني العاجز عن البحث عن أرضه وسط ركام الشتات والمخيمات، بعد أن فقد جغرافيته الطبيعية، وأفقده البعد عن اجتماعيته الإنسانية، فصار إنسانا من دون تاريخ يتقلّب بين بلد وآخر، ويحاول رسم طرق العودة إلى الأرض من جديد، رغم النكسات المتتابعة، التي أدخلته في حروب يعجز فيها عن إدارتها عسكريا وسياسيا، إلا أن الفلسطيني الجديد وُلد بعد أن تم محو مكوناته الإنسانية ورصيده الفكري والثقافي الفلسطيني والعربي، وبدأ يحاول تكوين فكره وأيديولوجيته، بترسيخ الفكر المقاوم، فولدت بذلك حركة القوميين العرب، والزعماء كثيرون، من جورج حبش، إلى غسان كنفاني إلى آخرين، حيث كان همهم الوحيد إعادة الفلسطيني إلى أرضه ولو معنويا، لتبدأ محاولات العودة الحثيثة في ظلّ فكر اشتراكي يهدف عربيا وفلسطينيا إلى نصرة الشعب المسحوق، وتقديم قضية العادلة إلى طاولات النقاش في دول زرعت الكيان الصهيوني، فولدت الأيديولوجيا الفلسطينية المقاومة بعد تراكمات سوسيوتاريخية في حياة الفلسطيني، عصفت بالماضي كزمن، والأرض كجغرافيا، والإنسان، والتاريخ، والتواصل الثقافي، والديمومة.

ونقلت الرواية الإحساس بعدم الفعالية، بعد عملية النكران التي قام بها المكان تجاه الذات الأولى، حيث تكوّن في فلسطين خطأ جيل 48م، بعد أن انفصم عن ذاته وهويته المكانية السوسيوتاريخية، ليعمل على تشكيل كيان إنساني جديد، لاستعادة فلسطين، بعد أن تحوّلت إلى ملكية الآخر عبر مسار تاريخي جديد، بظهور خط المجابهة العسكرية ضد الآخر سنة 65م، و"**إن ذلك يحتاج إلى حرب**"[1]، حيث نقل رؤية هذا الجيل التي تحوّلت بالفقد والنكسة والمسار الثوري الجديد، إلى رؤية ترتبط بالمستقبل والثورة على الآخر وأمكنته المتحوّلة، في طريق استعادة الهوية الضائعة. فعمل كنفاني بدءا من أعماله الأولى على التصدّي للفعل التاريخي الصهيوني، والوكالات الصهيونية، بعد قيام دولة عنصرية ودينية على حساب الوجود الفلسطيني

[1] الروايات، ص412.

والعربي والدولي، ليتساءل (سعيد) عن فلسطينيته الضائعة وبيته المسلوب: "**أفتّش عن فلسطين الحقيقية، فلسطين التي هي أكثر من ذاكرة (...)**"[1].

وكان كنفاني واعيا بمأساة شعبه برؤية متطوّرة، لأن جلّ أعماه تدل على مدى التلازم بين الفن وقضية الإنسان، ومدى استعداد الفنان لأن يجعل فنه في خدمة الشعب، وقدرته على الاحتفاظ بالتوازن الضروري متوحدا بفلسطين، فلم يخرج يوما عن التفكير في قضيتها، فهي هاجسه الأبدي، ويُحس دائما أنه في لحظة الشروق، لم يكن ليقبل تهاون أصحابه في الدفاع عنها، أو الانسحاب من سلكها. فكان يثور إذا أحس شيئا من ذلك، فقد كتب لصديقه فضل النقيب في واشنطن يرد على رسالة أحس فيها فتوره في الحماس للوطن، يقول فيها: "**تُريد أن تنسحب؟ لماذا؟ لأنك بعيد، إذا كان فضل بعيد عن القضية ألف ميل، فنصف شعبه بعيد عنها ألف سنة، المسافة لا قيمة لها لمن يعيش في لحظة الشروق، تريد أن تنسحب؟ لا بأس، ولكن صدقني يا فضل أن الانسحاب أصعب بكثير من التحدّي، لقد حُكم علينا بألا ننسحب**"[2].

والواضح في الرواية التي حاولت ربط الإنسان بقضيته ظهور حالة اضطراب لدى شخصياتها الأساسية، نقلا من واقع النكسة في 67م، قبل أن يتخذ (سعيد) موقف ابنه (خالد) بالجهاد (الثورة) ضد الآخر، لأن أثار العودة أدت إلى استعادة الوعي الضائع، حيث شهدت بنية الفكر العربي عامة قبل النكسة ممارسات خاطئة في تنامي العبث والفوضى، وانهيار منظومة القيم التي كانت سائدة فيما يتعلق بالصراع العربي الصهيوني، ففي ظل غياب الوعي بأن الإنسان هو مادة الدولة بقدراته الفكرية والثقافية والمادية، وفي ظلّ غياب إستراتيجية عُليا تضع هدفها التنمية السياسية بمختلف أوجهها وأنشطتها لبناء الفرد والدولة. كان الوعي بالنهوض بالفرد والجماعة المدار السردي الذي حاولت (عائد إلى حيفا) نقله إلى القارئ العربي في المنطقة، ونقل الوعي القومي العربي بالقضية الفلسطينية إلى الجيل الجديد لتجاوز أثار الهزيمتين التاريخيتين[3].

وشكّلت صلة العربي الفلسطيني بالأرض والوطن صلة الفرع بالأصل، والخلية بالنسيج الكلي، التي لا يُكتب لها الحياة الكريمة إلا في ظل هذا النسيج، لظروفه غير الموضوعية، وقوامها الاحتلال والتهجير القسري، ولغة العنف، والدم، والموت، والدمار للبنى التحتية والنفسية، وقتل أشكال الحياة كلها. إنها علاقة الحتمية التاريخية المبكرة في وعي الإنسان الفلسطيني وفكره وثقافته، لها مكانة خاصة، فهي سر وجوده وانتمائه، وهي شريان حياته، لا

[1] الروايات، ص 411.
[2] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 85.
[3] المرجع نفسه، ص 157.

قيمة له، ولا وجود له من دونها، لأن مفعولها له وقع خاص، وصدى تتجاوب معه حنايا نفسه، تُوجعه الأغاني الحزينة التي تدق على وتر اللجوء والتشريد والضياع والحنين، إنها علاقة النداء الفطري الذي يستجيب له الفلسطيني دون تردد. وإنه عاد ليموت في المكان المحبب فوق أنقاض دار الأمان، عاد إليه ليموت كما تموت الغزلان. فوُلد مع عي الثورة الجديدة منذ الوجود الإسرائيلي أدب يُوازي تطلعات شعب فلسطين في الداخل والخارج، فالأدب عامة والرواية خاصة في الأرض المحتلة شخّصت واقع شعبها المسحوق وآماله العريضة نحو الحرية والعودة من جديد إلى الأرض. فكل عمل الرواية يدور في فلك إعادة الحق إلى أصحابه، بسرد يوميات الشعب داخل الأرض وعمليات التعذيب التي يتعرض لها في الداخل والخارج[1].

وعملت المقاومة الأدبية على تحدّي الاحتلال بالحفاظ على الهوية الجماعية والفردية، ليكون دور الشاعر أو الأديب موازيا لدور المقاتل في المجتمعات المقهورة، لأن صمود الشعب يتوقف على الإرادة التي يصقلها المفكّرون والكتّاب والفنانون، وعلّق الشاعر الشيوعي الكبير **بابلو نيرودا** (**1904م – 1973م**) على العسكريين الذين اجتاحوا بيته، ليُفتّشوه بعد الانقلاب العسكري في شيلي أوائل السبعينات، والذي أطاح بالحكومة الاشتراكية، قائلا: "**أنظر حولك، الأمر الوحيد الخطر في هذا المكان هو الشعر**"[2].

وأدب المقاومة أدب إنساني، يشحن الشعوب المقهورة للمقاومة والتحدي، من أجل مقاومة القمع والاحتلال والاستبداد، اعتمادا على أشكال فكرية إبداعية تحاول أن تأخذ بيد الشعوب المغلوبة، لبناء رؤية سليمة إلى القضية الفلسطينية، حيث أصبح الأدب الفلسطيني المقاوم ثكنة عسكرية لتجنيد أبناء الشعب نصرة لقضية الأرض، فمرة قال **موشيه ديان**: "**أن قصيدة واحدة لفدوى طوقان كافية لتجنيد عشرة إرهابيين**"[3].

ومازالت عبقرية المبدعين تبتكر أنواعا ومضامين جديدة، تُساير ارتقاء الحياة والحضارة، فهم يتوقون إلى هذا النمط الذي يؤكّد التزامهم الثابت بقضايا مجتمعاتهم وهمومها وطنيا وقوميا وإنسانيا. وحينما كانت قضية فلسطين مركز النضال الوطني والقومي العربي، فإن الأدب داخلها وخارجها عبّر عن مقاومة الآخر، ومحاولة الالتحام الجغرافي والتاريخي بالأرض[4]، ما يعني أن (عائد إلى حيفا) مقاومة ثقافية وقانونية، سياسية وأدبية، اقتصادية وإعلامية، وعسكرية، يأخذ كل نمط من هذه الأنماط موقعه في تعبئة المجتمع ضد الظلم والفساد، والقهر والاستبداد،

---

[1] حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 203.

[2] سهير أبو عقصة داود، الأدب كمقاومة ، مجلة رمان، ع 3، أفريل 2010م، فلسطين.

[3] المرجع نفسه.

[4] حسين جمعة، ملامح في الأدب المقاوم (فلسطين أنموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، سنة 2009م، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ص 8.

والاحتلال والاستعمار. ولذا تعني المقاومة تعبئة المجتمع فكريا ونفسيا، من أجل أن يستعد لمجابهة مسلّحة منظّمة وواعية، أعظمها خطرا مجابهة مُغتصب الأرض، إذ تستدعي التعبئة كلّ الطاقات الوطنية، وهو الأمر الذي أخرجته الرؤية الروائية في السرد، عبر مدارات الاسترجاعات النفسية لصور الماضي والحاضر، لإعداد الشخصية، بإفراغها النفسي المونولوجي، واستبداله بشحنة واقعية أكثر فعالية في مجابهة الآخر ومحاولة نفيه، فذلك ينفي الأبوة القديمة لـــ(خلدون) واستبدالها بأخرى كانت مهمّشة في بنية السرد، تتعلق بالرؤية الفدائية لـــ(خالد) المتبقّي، وتبنّي المقاومة في التعاطي مع الأرض، لإعداد جيل المقاومة، يتخذ أشكالا متعدّدة، موازاة مع تعدّد أشكال احتلال الأرض، ليغدو نص كنفاني صورة نموذجية لحالة الإنسان الفلسطيني من وضعه النفسي والاجتماعي والتاريخي الإنساني بين 67م و48م، وما بعد 67م، وتجديد الوعي الفكري والثقافي في إصدار مذكرات الجهاد الجديدة في البحث عن الهوية الضائعة.

الــخــاتــمــة

بوصولنا إلى هذه المرحلة الأخيرة من العمل، يمكن لنا أن نستقر على بعض الحقائق والوقائع البحثية التي خلُصنا إليها في بحثنا المعجمي والاصطلاحي والسردي والسيميائي لمكوني الشخصية والمكان في نص **(عائد إلى حيفا)** لكاتبه **غسان كنفاني**.

وإن كان لابد من الإتيان على ذكر نتائجنا البحثية، فلا بد أن نشير إلى أن:

- **شعرية الأعمال الأدبية عامة والروائية خاصة تُستشف بوجود هذين المكونين السرديين في المعمارية النصية، وطريقة بنائهما في النص بين الواقعي والتخييلي، ما يؤدي لقراءة السرد قراءة نصية تخرج في دلالتها إلى أبعاد خارجية حوارية.** وهذا مكسب نظري وإجرائي في الوقوف على توظيفهما في السرد الكنفاني، لأن مكاشفات المكان والشخصية في بنية السرد تعيينية من حيث اشتغال الرواية عليهما، حيث تتحدد **شعرية السرد** في بناء المكونين على أساس تفاعلي يجمع بين الرؤية السردية الحداثية ومنطلق الكتابة الواقعية للكاتب **غسان كنفاني**.

- هذه الدراسة تبرير لاختيارنا البحثي للوصول إلى دلالة مكانية للمدوّنة السردية في ارتباطها برؤية حداثية، من خلال توظيفها في سياق مقاربتها لواقع المكونين السرديين ببناء سردي انطلاقا من تصور شعري للنص الروائي، وقراءته في بعديه الداخلي والانفتاحي. وتظهر الدلالة المكانية للرواية في بحثها عن المكان الفلسطيني الضائع، ولذلك طوّع الكاتب مدونته لتحقيق العودة روائيا في حوار ذهني استرجاعي بين الماضي والحاضر، متنقلا بين المكان الأنيس والمفقود.

- وصلنا من خلال المُعطى السردي، وإن كان بصياغة غربية وبناء نصي عربي، إلى حتمية الافتقار العربي في النظري والتطبيق لصياغة نموذج مصطلحي شمولي لهذين المُكونين من دون أن تتداخل فيها مصطلحات متاخمة قد تُوقع الباحث في مأزق منهجي وقصور عملي، لكن بوجود ترجمات نموذجية لأبحاث ودراسات ذات صلة بعملنا تمكّنا من إضاءة هذا القصور في بحث غير مُكتمل.

- المستخلصات النظرية في **المدخل المصطلحي،** من خلال حديثنا عن التجريب الكنفاني الواقعي الذي ينطلق من مأزق الإنسان الفلسطيني المغترب والمشرد، بتوظيفه لشخصيات تقترب في الدور من تصنيف **فيليب هامون** في شكل استرجاعي، مكونة حالات ذهنية في المكان الذي ينتقل في السرد بين الأنيس والمضاد والمفقود، وهو ما سمح لنا في القراءة الداخلية بفتح النص على فضاء حواري نفسي سوسيوتارخي، من منطلق مكان صناعة الحدث السردي الكنفاني، وإن كان هذا الانفتاح إجابة مركزية لسؤال كبير الماهية، تحدّث عنه كنفاني في تجلية قضية اللاجئ الفلسطيني.
- أجاد بطل السرد العائد في النص الكنفاني إلى مكانه الأصل في توصيف وضعية إنسانية بخيارات نظرية وعملية واقعية، ترتبط بموقعية الفلسطيني الكاتب بآليات إنتاج السرد الحديث، وتكييفه الموقع المكاني لطارئ الحداثة، التي يبني فيها نصه من الإنسان، إلى الإنسان في حلّ مُؤقت أو دائم لقضيته، وهو الاتجاه الذي اختاره **غسان كنفاني** في أعماله الأدبية والصحفية، لنقل الواقع في النص بلغة تخييلية تنزع في كثير من الأحيان إلى تفسير ذهني واجتماعي للقضية الفلسطينية برؤية استشرافية، تهتم في أغلب المدونة السردية بإجراء حوار فكري بحثا عن الحقيقة الضائعة في الرواية، وهي المكان والإنسان في البعد النفسي والاجتماعي.
- كان تكييف الواقع الفلسطيني الجديد عبر منطق **الحلم والاسترجاع** لضرورات الطرح الحداثي الجديد في بناء السرد التخييلي الذي استعاد المكان والإنسان، لنقف على تناسلات اجتماعية وتاريخية في رواية فكرة أيديولوجية، عبرت برؤية السرد الحديث عن وضع فلسطيني متأزم، يجمع بين الواقعي والتخييلي في بناء معالم الشخصية والمكان في الرواية، حيث أمكننا تمييز هذا الاسترجاع في الأحاديث الداخلية للشخصيات في توصيفها ونموها داخل المكان، ولذلك أمكننا معاينة جوانب النمو في تقلبات الأمكنة التي قدّمها **غسان كنفاني** عبر تمثيلها في منحنيات بيانية توضّح الجو النفسي للسرد الكنفاني، ومدى تعبير المنحنيات الممثلة عن حال الواقع الذي نقله الكاتب وجمعه بين تحوّلات الزمن وتنقلات الشخصية فيه.

- يبقى أن نشير إلى أن أهم سمة تُميّز هذا العمل، أنه غير مُكتملٍ، ومُنفتِحٌ على مزيد من المقاربة، ونأمل أن تكون نتائجه انفتاحا على مشاريع بحثية جديدة في المستقبل.

Le résumé :

Le personnage et l’espace sont deux composants très importants pour la narration, leur existence assure le processus de la pratique critique ; et ils ouvrent le texte a l’interprétation pour montrer l’idée de l’écrivain et son but idéologique **(la ville de Haïfa ne formule pas un espace matériel qui constitue une géographie bien précise, mais le point de vue de Rassan Kanafani a rendu cette ville un espace divers dans l’histoire Palestinienne).**

Le titre de notre étude commence des deux composants narratifs sur lesquels l’écrivain a travaillé dans son roman **De retour a Haïfa**, ce qui nous a poussé a approcher le texte avec une thèse intitulé : **La poétique du personnage et de l’espace romanesque dans le roman de: De retour a Haïfa de Rassan Kanafani - de la structure a la sémantique.**

Nous avons divisé notre recherche en trois chapitres, avec une introduction et une conclusion.

Le premier chapitre a fait l’objet d’une réflexion autour des termes et des concepts critiques narratifs et sémiotiques.

Le deuxième et le troisième chapitre étaient pratiques. En a étudié dans le deuxième chapitre la structure du personnage et de l’espace romanesque en utilisant une méthode analytique et des dessins et des schémas qui résument ce chapitre et en plus de ça y avait la lecture interne sémiotique.

Dans le dernier chapitre en a essayé d’approcher la narration a travers la détection du dialogisme du texte avec d’autre textes. Et la deuxième lecture était une approche psychologique et des dialogues internes entre l’homme et l’espace.

En conclusion nous avons mis en relief les résultats auxquels nous sommes parvenus.

الـــمـــلاحـــق

ملحق بالمصطلحات الواردة في البحث

عربي	فرنسي
-أ-	
الإساءة	**Méfait**
الاستبطان	**Introspection**
استرجاع تام	**Analepse complète**
استرجاع جزئي	**Analepse partielle**
استرجاع خارجي	**Analepse externe**
استرجاع داخلي	**Analepse interne**
استرجاع مُختلِط	**Analepse mixte**
إعادة الإنتاج	**Reproduction**
الاغتراب	**L'aliénation**
الاقتباس	**La citation**
إنتاجية	**Productivité**
الأيديولوجيا	**Idéologie**
-ب-	
الباعث	**Mandateur**
-ت-	
التأويل	**Interprétation**
التجاوز	**Dépassement**
التخييل	**Imagination**
التصنيف المكاني	**Catégorisation spatiale**
التعالي النصي	**Transtextualitie**
التعيين	**Désignation**
تقطيع	**Découpage**
التماثل البنائي	**L'homologie structurelle**
التناصية	**Intertextualité**
التناغم	**La Consonance**

La Dissonance	**التنافر**
Courant de Conscience	**تيار الوعي**

-ج-

La nouveauté	**الجِدة**
Modalities virtualisantes	**جهات الإمكان**
Modalités actualisantes	**جهة التحقيق بالقوة**

-ح-

Statut	**الحالة**
Dialogisme	**الحوارية**
Spatialisation	**الحيّــز**

-ذ-

Sujet actualize	**الذات المحققة بالقوة**
Sujet virtuel	**الذات الممكنة**

-ر-

Les romanes polyphonique	**الروايات متعددة الأصوات**
Roman universelle	**الرواية الكونية**

-ز-

Chronotope	**الزمكانية**

-س-

Support	**سند**

-ش-

Personnages anaphoriques	**الشخصيات الاستذكارية**
Personnages embrayeurs	**الشخصيات الإشارية**
Personnages Référentiels	**الشخصيات المرجعية**
Méchant	**الشرير**
Popularité	**الشعبية**

-ع-

Translinguistique	**عبر لساني**

-ل-

اللاوعي	**Inconscient**

-م-

مجابهة	**Confrontation**
المحاكاة	**Miméses**
المحكي السيكولوجي	**Psycho–récit**
المساعد	**Adjuvant**
المعارض	**L'opposant**
معمارية النص	**L’architextualitè**
المنظور	**Perspective**
المنهج البنيوي التكويني	**Structuralisme génétique**

-ن-

النصية المتفرعة	**Hypertextualitè**
نص تحتي سابق	**Hypotexte**
نص فوقي لاحق	**Hypertexte**
نص محيط	**Epitexte**
نص محيط	**Pèritexte**
النصية الموازية	**La paratextualitè**
النماذج العليا	**Archétypes**
النصية الواصفة	**Mètatextualitè**

-و-

الواهب	**Donateur**
الوعي الممكن	**Conscience possible**

ملحق التعريف بالكاتب

- **1936:** ولادة **غسان كنفاني** في **عكا**، عاش في **يافا** واضطر إلى النزوح عنها كما نزح آلاف الفلسطينيين بعد **نكبة 1948** تحت ضغط القمع الصهيوني، حيث أقام مع ذويه لفترة قصيرة في **جنوبي لبنان**، ثم انتقلت العائلة إلى **دمشق**، وكان يشتغل مدرسا في **وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا)**.
- **1956:** انتقل إلى **الكويت** وعمل بها مدرّسا للرسم والرياضة في مدارسها الرسمية، وكان في هذه الأثناء يعمل بالصحافة، كما بدأ إنتاجه الأدبي في الفترة نفسها.
- **1960:** انتقل إلى **بيروت** وعمل محررا أدبيا لجريدة "**الحرية**" الأسبوعية.
- **1963:**_أصبح رئيسا لتحرير جريدة "**المحرر**"، كما عمل في "**الأنوار**" و"**الحوادث**" حتى عام **1969** حين أسس صحيفة "**الهدف**" الأسبوعية، وبقي رئيسا لتحريرها حتى استشهاده في **8 تموز يوليو 1972**.
- **1966:** نال جائزة "**أصدقاء الكتاب في لبنان**" لأفضل رواية عن روايته "**ما تبقى لكم**".
- **1974:** نال جائزة "**الصحافيين العالمية**".
- **1975:** نال جائزة "**اللوتس**" التي يمنحها اتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا.

مــــؤلفـــــاته

- موت سرير رقم 12 (**قصص**) 1961.
- أرض البرتقال الحزين (**قصص**) 1962.
- رجال في الشمس (**رواية**) 1963.
- الباب (مسرحية) 1964.
- عالم ليس لنا (**قصص**) 1965.
- أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (**دراسة**) 1966.
- ما تبقى لكم (**رواية**) 1966.
- القبعة والنبي (**مسرحية**) 1967.
- في الأدب الصهيوني (**دراسة**) 1967.
- عن الرجال والبنادق (**قصص**) 1968.
- الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (**دراسة**) 1968.
- أم سعد (**رواية**) 1969.
- عائد إلى حيفا (**رواية**) 1969.

- العاشق **(رواية غير كاملة)** 1966.
- الأعمى والأطرش **(رواية غير كاملة).**
- برقوق نيسان **(رواية غير كاملة)** 1971–1972.
- جسر إلى الأبد **(مسرحية)** 1965.
- المقاومة ومعضلاتها **(دراسة)** 1970.
- ثورة 36–39 في فلسطين (دراسة) 1972.

<u>أعـــمــــال لم تنشر</u>

- الشيء الآخر أو من قتل ليلى الحايك؟ **(رواية نشرت على حلقات أسبوعية)** 1966.
- اللوتس الأحمر الميت **(رواية)** 1961.
- أشرقت آسيا **(كتاب عن رحلة إلى الصين نشر على حلقات أسبوعية)** 1965.
- ترجمة صيف ودخان **لتينيسي وليامس** 1964.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: مصادر أساسية في الدراسة:

- كنفاني، غسان، الآثار الكاملة–الروايات، مج1، دار الكتب، ط1، سنة 1972م، بيروت، لبنان.
- كنفاني، غسان، عائد إلى حيفا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط6، سنة 2004م، بيروت، لبنان.

ثانيا: المراجع العربية:

- إبراهيم، السيد، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 1998م، كلية الآداب، فرع بني سويف، القاهرة، مصر.
- إبراهيم، بشار، المخيم في الرواية الفلسطينية، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، سنة 2006م، دمشق، سورية.
- إبراهيم، صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2003م، الدار البيضاء، المغرب.
- أبو النجا، حسين، اليهودي في الرواية الفلسطينية، رابطة إبداع الثقافية الوطنية، دار هومه، ط1، سنة 2002م، الجزائر.
- أبو شريفة، عبد القادر وقزق لافي، حسين ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، سنة 2003م، عمان، الأردن.
- الأحمد، فيصل نهلة، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، سنة 2010م، القاهرة، مصر.
- الأسطة، عادل، أوراق مقارنة في الأدب الفلسطيني، د.ط، سنة 2009م.
- الأعرج، واسني، رمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، سنة 1993م، دمشق، سورية.
- الأعرج، واسني، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، منشورات الفضاء الحر، ط1، سنة 2004م، الجزائر.
- أمنصور، محمد، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، سنة 2006م، الدار البيضاء، المغرب.
- الباردي، محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة، 2000م، دمشق، سورية.

- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1990، الدار البيضاء، بيروت.
- بدري، عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1986م، بيروت، لبنان.
- بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف ، ط1، سنة 2008م، لبنان–الجزائر.
- بن بوعزيز، وحيد، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2008م، لبنان–الجزائر.
- بني عامر حسن، أمين محمد عاصم، التجريب في روايات صنع الله إبراهيم (ذات نموذجا)، الجامعة الأردنية، د.ط، د.ت، مركز اللغات، الأردن.
- جمعة، حسين، ملامح في الأدب المقاوم (فلسطين أنموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، سنة 2009م، وزارة الثقافة، دمشق، سورية.
- حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 1999م، دمشق، سورية.
- الحلاّق، راتب محمد، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكاتب العرب، سنة 1999م، دمشق، سورية.
- خشمة، نديم محمد، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سنة 1997، حلب، سورية.
- خليل، محمود إبراهيم، النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، سنة 2003م، عمان، الأردن.
- درّاج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2002م، الدار البيضاء، بيروت.
- ذياب، يوسف، الأدب والأديب في مواجهة الاحتلال (فن الرواية نموذجا)، كلية العلوم التربوية، د.ط، د.ت، رام الله، فلسطين.
- زايد، عبد الصمد، جماليات المكان في الرواية العربي (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، ط1، سنة 2003م، تونس.
- زعرب، عودة صبحية، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، ط1، سنة 2006م، عمان، الأردن.

- سلامة، علي محمد، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفــوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، سنة 2007، الإسكندرية، مصر.
- سليمان، نبيل، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2005م، دمشق، سورية.
- الشاذلي، عبد السلام، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882م-1952م)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1985م، بيروت، لبنان.
- شاكر، جميل والمرزوقي سمير ، مدخل إلى تحليل نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، د.ط، د.ت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- الصالح، نضال، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية)، اتحاد الكتاب العرب، سنة 2004م، دمشق، سورية.
- الصبّاغ، رمضان، جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والاجتماعي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، سنة 2003م، الإسكندرية، مصر.
- الضوى، توفيق محمد، مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة، منشأة المعارف، د.ط، د.ت، الإسكندرية، مصر.
- العالم، أمين محمود وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1986، اللاذقية، سورية.
- عباس، إحسان وآخرون، غسان كنفاني إنسانا وأديبا مناضلا، الاتحاد العام للكتّاب الفلسطينيين، سنة 1974م.
- عباس، إحسان، المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، مقدمة الآثار الكاملة - الروايات، مج1، دار الكتب، ط1، سنة 1972م، بيروت، لبنان.
- عبد السلام، فاتح، تريف السرد (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2001م، بيروت، لبنان.
- عبيد، صابر محمد والبيّاتي، سوسن، الكون الروائي (قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2008م، بيروت، لبنان.
- عزّام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2003م، دمشق، سورية.

- العلاّم، عبد الرحيم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، د.ط، سنة 1999م، الدار البيضاء، بيروت.
- عليان، حسن، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، د.ط، سنة 2005م، الأردن.
- عوض، لينة، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجمالية الرواية، دار أمانة عمان الكبرى، د.ط، سنة 2004م، عمان، الأردن.
- فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، د.ط، سنة 1996م، القاهرة، مصر.
- الفيصل، روحي سمر، الرواية العربية البناء والرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2003م، دمشق، سورية.
- قاسم، أحمد سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، سنة 1984م، مصر.
- لحمداني، حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1990م، الدار البيضاء، بيروت.
- لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، سنة 2000م، الدار البيضاء، المغرب.
- ماضي، عزيز شكري، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان.
- محبك، زياد أحمد، متعة الرواية، دار المعرفة، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان.
- محفوظ، عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي)، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2008م، لبنان-الجزائر.
- محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2009م، لبنان-الجزائر.
- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، د.ط، سنة 1998م، الكويت.
- مرتاض، عبد الملك، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 2002م، الجزائر.
- مرتاض، عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومه، د.ط، سنة 2007م، الجزائر.

- مسباعي، محمد، التحليل النفسي للرواية (نجيب محفوظ نموذجا)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، سنة 2009م، الجزائر.
- المودن، حسن، الرواية والتحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2009م، لبنان–الجزائر.
- مونسي، حبيب، القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2000م، دمشق، سورية.
- النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 1994م، بيروت، لبنان.
- نجمي، حسن، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2000م، الدار البيضاء، المغرب.
- نوسي، عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية–التركيب–الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، سنة 2002م، الدار البيضاء، المغرب.
- وتّار، رياض محمد، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سنة 2002م، دمشق سورية.
- وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح قي الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف ، ط1، سنة 2008م، لبنان–الجزائر.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- إمبرت، أندرسون إنريك، مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد مكي، مكتبة الآداب، د.ط، سنة 1991م، القاهرة، مصر.
- إيكو، أميرتو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2004م، الدار البيضاء، المغرب.
- باختين، ميخائيل، شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1986م، المغرب، الدار البيضاء.
- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، سنة 1984م، بيروت، لبنان.
- بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1، سنة 1971م، بيروت، لبنان.

- تودوروف، تزفيتان، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشمة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سنة 1996م، حلب، سورية.
- تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، سنة 1996م، بيروت، لبنان.
- جينيت، جيرار وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، سنة 1989م، المغرب.
- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، سنة 1997م، مصر.
- ريكور، بول، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2006م، الدار البيضاء، المغرب.
- ستروك، جون، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، د.ط، سنة 1996م، الكويت.
- غولدمان، لوسيان وآخرون، الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، عيون المقالات، ط1، سنة 1988م، البيضاء.
- غولدمان، لوسيان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1993، اللاذقية، سورية.
- كورتيس، جوزيف، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2007م، لبنان–الجزائر.
- لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفني، الجزء الثاني من الفصل الثامن (تأليف العمل الفني اللفظي)، تر: سيزا قاسم، د.ط، د.ت.
- مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مر: منصف الشّنوفي، عالم المعرفة، د.ط، سنة 1997م، الكويت.
- نويل، بيلمان جان، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، سنة 1997م، القاهرة.
- هامون، فيلب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكرّاد، تق: عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، د.ط، سنة 1990م، الرباط، المغرب.

- هايد، ماجي وماكجنس مايكل، يونغ، تر: محي الدين مزيد، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، سنة 2001م، الإسكندرية، مصر.
- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، د.ط، سنة 1984م، القاهرة.
- ويلك، رنييه، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، عالم المعرفة، د.ط، سنة 1987م، الكويت.

رابعا: المراجع بالأجنبية:

- Jouve, Vincent, La poétique du roman, Armond Colin, 2 Edition, 2006, France.

خامسا: المجلاّت الأكاديمية:

- أبو بشير، علي بسام، جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، مج15، ع2، سنة 2007م، قسم اللغة العربية، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.
- أبو شاويش، حسن حماد وعواد عبد الرزاق، إبراهيم، الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبر إبراهيم جبرا، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج 14، ع2، سنة 2006م، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.
- أبو هيف، عبد الله، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج27، ع1، سنة 2005م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.
- بن زياد بن غرم الله، صالح، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، مجلة جامعة الملك سعود، م15، سنة 2003م، السعودية.
- جاسم ،محسن ظاهر، ظاهرة التزام الشاعر في الأدب الإسلامي، مجلة ينابيع، ع 25، سنة 2008م، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق.
- جمعة، حسين، الاغتراب في حياة المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، مج27، ع1و2، سنة 2001م، دمشق، سورية.

- حمدان حمدان، عبد الرحيم، المكان في رواية بكاء العزيزة لعلي عودة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج5، ع2، سنة 2008م، كلية فلسطين التقنية، دير البلح، غزة، فلسطين.
- داود، أبو عقصة سهير، الأدب كمقاومة ، مجلة رمان، ع3، أفريل 2010م، فلسطين.
- سعادة، ياسين، سوسيولوجيا الأدب، مجلة دراسات اجتماعية، ع 1، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2009م، الجزائر.
- السلطان، فؤاد محمد، قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني (دراسة نقدية)، مجلة جامعة الأقصى، ع2، مج11، سنة 2007م، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.
- عبد الرحمان بن يطو، هوية المدينة وشكلنة الوعي الجمعي، مجلة اللغة والأدب، ع18، سنة 2008م، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.
- العلامة، أمل، الأم في روايات غسان كنفاني، سلسلة لكي لا ننسى (رقم04)، إشراف: إدريس جرادات، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، سنة 1998م، الخليل، فلسطين.
- عيسى، محمد، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، مج 19، ع1و5، سنة 2003م، دمشق، سورية.
- فريحات، جبر مريم، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع3و4، سنة 2010م، دمشق، سورية.
- موسى، أحمد، الفن بين الالتزام والتسيب، مجلة رسالة النجاح، ع59، سنة 1998م، كلية الفنون الجميلة، فلسطين.

سادسا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

- بشارات، سليمان محمد أحلام، البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين (من عام 1993م إلى عام 2002م)، رسالة دكتوراه، سنة 2005م، تحت إشراف الدكتور عادل أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.
- بن الشيخ، منى، دلالة الشخصية في رواية المخطوطة الشرقية للأعرج واسيني، رسالة ماجستير، سنة 2004م، تحت إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.

- خليل الشيخ، خالدة، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، رسالة دكتوراه، سنة 1987م، تحت إشراف الدكتور مصطفى سوّاق، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر.
- خليل الشيخ، خالدة، الفعالية المقاتلة في أدب غسان كنفاني الروائي، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات المعمقة، تحت إسراف الأستاذ الدكتور حامد حنفي داود، سنة 1982م، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر.
- سعودي، آمال، حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، سنة 2008م، تحت إشراف الدكتور فتحي بوخالفة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة.
- صليبي حسين، محمد حسين، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو 1992م، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور يوسف موسى رزقة، سنة 2008م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين.
- عشّاب، آمنة، الحبك المكاني في السياق القصصي القرآني (سورة يوسف أنموذجا)، رسالة ماجستير، تحت إشراف الدكتور عميش عبد القادر، سنة 2007م، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر.
- العلوي، حبيبة، الفضاء الروائي (دراسة بنيوية في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج)، رسالة ماجستير، تحت إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، سنة 2007م، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.
- فيلالي، حسين، جماليات المكان في الشعر الجاهلي (دراسة سيميائية)، رسالة دكتوراه، سنة 2008م، تحت إشراف الدكتور عبد القادر هني، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.

سابعا: المعاجم ودوائر المعارف الأجنبية والعربية:

- Oxford Learner's Pocket Dictionary, Third Edition, 2003, University Press.
- Pluridi Dictionnaire Larousse, Librairie Larousse, 1977, Paris, France.
- ابن منظور، لسان العرب، مر: يوسف البقاعي وآخرون، مج1، ج2، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، سنة 2005م، بيروت، لبنان.

- الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2010م، لبنان-الجزائر.
- بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د.ط، سنة 2000م، الجزائر.
- بن هادية، علي وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، تق: محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط7، سنة 1991م، الجزائر.
- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، سنة 2002م، بيروت، لبنان.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكاتب اللبناني-سوشبريس، ط 1، سنة 1985م، بيروت-الدار البيضاء.
- فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية المتحدين، ط1، سنة 1986م، صفاقس، تونس.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، سنة 1983م، القاهرة، مصر.

ثامنا: ملتقيات ومقالات ذات صلة:

- أزراج، عمر، الرواية والتحليل النصي للدكتور حسن المودن (التحليل النفسي فن يستخدم العلم لتأويل لا وعي النص)، مقال منشور بجريدة العرب الثقافي بتاريخ 4/ 2/ 2010.
- باومن غلين، خيال المنفى (بناء المكان الفلسطيني من خارجه)، تر: حسن خضر، مؤتمر أفاق المشهد في فلسطين، جامعة بير زيت، فلسطين.
- توفيق، سعيد، جدلية العلاقة بين الأدب والواقع، منتديات القصة العربية، منشور بتاريخ 2007/11/24، http//www.araliestory.net
- جريدة المساء، الأدب الملتزم ببين الأيديولوجيا والإبداع (مستلزمات الجمالية ونواهي الخطابية)، منشور بتاريخ 7/ 2/ 2009 http:// www.elmassa.com.
- جريدة زيوريخ، مقال نقدي حول تأثر كنفاني بمسرحية برشت دائرة الطباشير القوقازية، منشور بتاريخ 14-01-1983م.
- حماموشي، حميد، التحليل النفسي والأدب، موقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية، http://arabeaqreq.ons.ma، سنة 2009م.

- ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي "الرواية والمدينة" (دورة إدوارد سعيد)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ج1، ط1، سنة 2008م، القاهرة، مصر.

الـــفـــهـــرس